UNIVERSITY OF CALGARY

Révoltes et révoltés dans le théâtre de Sony Labou Tansi et de Michel Tremblay.

Étude comparative entre

La Parenthèse de sang, *Je soussigné cardiaque* et *Les Belles-sœurs*, *Hosanna*.

by

Amy Lue Milaney

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE

DEGREE OF MASTER OF ARTS

GRADUATE PROGRAM IN FRENCH, ITALIAN AND SPANISH

CALGARY, ALBERTA

SEPTEMBER, 2014

RÉSUMÉ

Comment parler du Congo et du Québec (de l'Afrique et du Canada) à partir de quelques pièces de théâtre ? Il s'agit de deux univers au passé et au présent difficiles qui font découvrir de grands écrivains dont les œuvres, sans être forcément les mêmes, ne sont pas totalement différentes. Comparer Sony Labou Tansi et Michel Tremblay peut aider à voyager d'un espace à l'autre, surtout qu'ils ont le même outil de travail : la langue française ; appartiennent à la même génération et ont sûrement les mêmes références littéraires. Le présent travail voudrait partir de ces différents éléments pour montrer qu'ayant la même frustration par rapport à un passé colonial qui a laissé des traces dans le présent, le Québec et le Congo présentent des points communs, que sont des formes de révoltes, des figures de révoltés que la littérature va, d'une manière ou d'une autre, mettre en scène.

REMERCIEMENTS

Pour son aide indispensable, ses connaissances, sa générosité, son dévouement et sa patience lors de la rédaction de ce mémoire ainsi que dans l'enseignement des cours FREN 339, FREN 449, FREN 511 et FREN 598, mes plus sincères remerciements à mon directeur de mémoire Dr. Sélom Komlan Gbanou. Travailler avec Dr. Gbanou est toujours un privilège et un plaisir.

J'aimerais reconnaître aussi la contribution du *Conseil de Recherches en Sciences Humaines* dont la généreuse subvention aura fait démarrer mon projet de recherches.

Je tiens également à remercier le corps professoral du Département de français, italien et espagnol, en particulier Dr. Ozouf Amedegnato, Dr. Estelle Dansereau, Dr. Eileen Lohka, Dr. Daniel Maher, Dr. Pierre-Yves Mocquais, Dr. Dominique Perron et Dr. Anthony Wall pour leur enseignement, leurs sages conseils et leur disponibilité pendant mes deux cycles universitaires. Je remercie aussi Dr. Eileen Lohka et Dr. Darin Flynn pour le temps consacré à la lecture et à l'évaluation de ce travail en tant que membres du jury.

Du fond du cœur, je remercie mon fils, Marcel Legault, qui m'inspire chaque jour ainsi que mon père, Barry Milaney, ma belle-mère, Vivian Milaney, et ma tante, Colleen Randall, pour leur encouragement, leur aide précieuse lors de multiples repas et leur disponibilité lors de nombreuses heures de garde-d'enfant. J'exprime aussi une immense gratitude pour toute l'équipe à la garderie de l'Université de Calgary qui m'a tant aidée pendant ces dernières années. Ce diplôme aura été un véritable travail de groupe et je suis fière de nous tous.

Pour finir, toute ma reconnaissance aux ami(e)s dont le soutien et l'amitié m'ont été indispensables : Adriane Dueck, Allison MacKinnon, Jeannette Piddington, Dolly Sillito, Stephen Whitehead et tous les membres exécutifs de *Vox Condisciplum* qui ont apporté tant de bonheur à mes années universitaires ; et Jennifer Allan, Breanne Dollar, Aimée Guilbault, Vanessa Lanoue et Sandra Signe qui ont toujours été là pour moi.

Cet ouvrage est dédié
à la mémoire de ma mère,
Denise Elizabeth Milaney (1950-1997),
qui aurait été tellement fière de moi.

Table de matières

Introduction

Le présent travail de recherches est le résultat de la curiosité que la découverte du théâtre africain a produit en moi d'une part et d'autre part une question personnelle que me suis toujours posée en tant que passionnée de la langue française : quels sont les rapports que les différentes cultures, les différents espaces francophones, entretiennent-ils entre eux ? Ces deux paramètres, m'ont conduite à m'intéresser au théâtre de Sony Labou Tansi auquel j'ai consacré mon premier travail universitaire : Honours Thesis (2012). La situation du Congo, pays colonisé, et celle du Québec, également colonisé, m'ont amenée à me demander si en dehors de la langue française et de l'histoire coloniale, les deux univers qui n'appartiennent ni à la même culture, ni au même espace géographique, partagent les mêmes motivations au niveau de l'écriture et les mêmes attitudes envers la langue coloniale. Si ma recherche porte sur ces deux auteurs, c'est d'abord parce qu'ils représentent un courant de pensée dans leur époque et dans leur espace, ensuite parce qu'ils pratiquent tous les deux les autres genres littéraires comme une manière de pousser jusqu'au bout, leurs idées, leur pensées. D'abord connu comme romancier avec des chefs-d'œuvre comme *La Vie et demie* (1979) et *L'État honteux* (1981), etc.[1], Sony Labou Tansi s'est imposé avec le temps comme un dramaturge dont le théâtre recherche la libération de l'individu face à l'oppression. Dans ses œuvres, l'écrivain congolais crée des figures stéréotypées, véritables « marginaux » et parias qui luttent contre le « Moi-collectif», c'est-à-dire contre certaines normes et habitudes de la société. Ses œuvres dramatiques semblent être une partie d'un projet d'identité passionnant mais complexe qui met le « Moi-collectif» en question pour le triomphe

[1] Voir la liste complète des œuvres de Sony Labou Tansi dans la bibliographie.

social de l'individu. Ses personnages, que ce soit dans le roman ou le théâtre, se battent pour affirmer leur vision du monde et sont prêts, le plus souvent, au sacrifice suprême. Ce sont des figures « marginales » qui veulent faire changer leur société même si, comme arme contre la barbarie politique et la folie des soldats, ils n'ont que le courage et la force de la dissidence. Avec ces figures, le dramaturge veut démontrer une nouvelle mentalité : celle de l'individu libre et responsable.

De son côté, Michel Tremblay, écrivain aussi très prolixe, pratique un théâtre qu'on peut qualifier de miroir de sa société. Il est comme un chroniqueur du quotidien de la société québécoise, très attentif à la langue, à la culture et à l'histoire. Son combat est donc concentré sur le Québec, il ne cherche pas à parler du sort de l'homme en général, cependant on ne peut pas dire qu'il est un écrivain régionaliste qui écrit pour une communauté donnée, car son projet rappelle ce que Hugo écrit dans la préface des *Contemplations* en 1856: « On se plaint quelquefois des écrivains qui disent "moi". Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas ! Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Ah ! Insensé qui crois que je ne suis pas toi ! » Parce qu'il parle de quelque chose de particulier : le Québécois, Tremblay touche à l'universel. Son Québécois est un symbole, celui du peuple dominé, colonisé, et sur ce plan il rejoint tous les grands écrivains dont l'œuvre parle toutes les langues, et dans toutes les langues. Cette particularité fait qu'il est un auteur important lorsqu'on veut traiter la question de la révolte. Et c'est sur ce plan que son théâtre et celui de Sony Labou Tansi sont similaires.

Pour aller au-delà du contexte canadien et pour satisfaire une curiosité personnelle par rapport à ce qui se passe ailleurs, l'intention de ce travail est de comparer les deux auteurs à travers un choix de quatre pièces (deux par auteur) afin d'étudier en profondeur

les personnages que les différentes pièces présentent et ce qu'ils nous montrent de la société à laquelle appartient le dramaturge: le Congo postcolonial et dans une grande optique l'Afrique en ce qui concerne Sony Labou Tansi et le Québec, presqu'île française dans un océan anglais. Cet espace que Sony Labou Tansi et Michel Tremblay recréent dans leurs pièces, c'est aussi tout endroit où l'individu est en conflit avec sa propre société, endroit où il cherche la liberté face au pouvoir dictatorial ou simplement face à toute forme d'abus. Il s'agit d'une lutte toujours d'actualité : elle se passe dans la plupart des pays africains (Togo, Cameroun, Gabon, Côte-d'Ivoire, Soudan, Zimbabwe, etc.) et ailleurs autour du monde (Afghanistan, Chine, Corée, Haïti, voire le Canada). Notre hypothèse est que la « création » artistique peut effectivement produire une image de la réalité. Chaque œuvre devient une sorte de « propagande positive », voire un « mode d'emploi » du peuple dans le but d'informer sur la manière dont la liberté peut être acquise et conquise.

Bien que ce thème soit carrément présent dans une multitude d'œuvres de Sony Labou Tansi, pour cette étude nous allons nous concentrer sur *Je soussigné cardiaque* et *La Parenthèse de sang*, deux pièces écrites dans les années 70 et publiées conjointement en 1981 par la maison d'édition Hatier en France. Dans la même démarche, nous retiendrons deux pièces de Michel Tremblay : *Les Belles-sœurs* (1968) et *Hosanna* (1973).

La méthodologie que nous adoptons est comparative. Elle consiste à étudier le thème de la révolte et le type social du révolté dans les quatre pièces sélectionnées en nous appuyant sur deux approches théoriques du théâtre : *La Poétique* d'Aristote et la *Sociologie du théâtre* de Jean Duvignaud (1965). Ces approches permettent de formuler

la typologie sociale qui domine dans les pièces par rapport aux réalités dénoncées et dans une certaine mesure d'opposer l'imaginaire esthétique au réel sociopolitique voire culturel. La *mimêsis* aristotélicienne permet de relier les pièces à la réalité qui leur sert de modèle et d'orienter le spectateur vers un nouveau type de société. Les personnages sur scène démontrent les critiques du dramaturge sur sa propre société, les traditions et les normes de son temps. Le dramaturge se sert du théâtre comme outil de protestation, de révolte et d'éveil des consciences.

Avec les approches théoriques d'Aristote et de Duvignaud, nous pouvons démontrer que Sony Labou Tansi et Michel Tremblay critiquent leur propre société et guident le spectateur vers de nouveaux principes collectifs.

PREMIÈRE PARTIE : THÉÂTRE ET RÉALITÉ

> Le théâtre est une forme de connaissance. Il doit être aussi un moyen de transformer la société. Le théâtre peut nous aider à construire notre avenir au lieu de simplement l'attendre.[1] Augusto Boal

À première vue, les similitudes entre les deux auteurs sont à la fois peu évidentes mais pertinentes. Ils écrivent tous les deux en français et ils sont tous deux de la même génération, nés dans les années 1940. Les analyses de Dominique Maingueneau dans *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société* nous expliquent qu'il y a toujours un lien entre une œuvre de fiction et le réel. L'œuvre peut s'inspirer de ce réel, elle peut le reproduire, elle peut le falsifier, car membre de la société, l'écrivain ne peut créer une œuvre qui n'a aucun rapport avec sa société. Stendhal imaginait déjà que le roman est comme un miroir que l'on promène le long d'une route. Les analyses de Maingueneau font penser à la théorie Marxiste qui estime que la littérature est un élément de la superstructure qu'est la société. Cela signifie que l'œuvre et son contexte social, culturel, idéologique sont liés. La littérature ne représente pas seulement un monde imaginé par l'auteur, mais montre aussi comment le monde imaginé, le monde imaginaire, est une conséquence du monde réel dans lequel l'auteur vit ou dont l'auteur a entendu parler ou encore dont l'auteur rêve. Ainsi, le roman de Zola exprime une réalité de son époque, le monde ouvrier du 19e siècle, Suzanne Jacob représente la condition de la femme dans le monde contemporain, Yambo Ouéloguem dans *Le Devoir de violence* reproduit les violences en l'Afrique précoloniale et en l'Afrique coloniale. Ce sont quelques exemples – on peut en donner plusieurs – que l'écrivain quel qu'il soit et où qu'il soit écrit pour dire un monde ou parler d'un monde, ce qui signifie que la situation

[1] Augusto Boal, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Paris, Éditions La Découverte, 2004, p. 22.

d'énonciation est très importante pour comprendre une œuvre surtout celle des pays anciennement colonisés comme le Québec ou le Congo sur lesquels porte ce travail. Pour Dominique Maingueneau :

> Quand en linguistique on parle de situation d'énonciation, c'est pour désigner non les circonstances empiriques de la production de l'énoncé mais le foyer de coordonnées qui sert de repère, directement ou non, à l'énonciation : les protagonistes de l'interaction langagière, énonciateur et coénonciateur, ainsi que leur ancrage spatial et temporel.[2]

Ce que Maingueneau veut indiquer, c'est que les circonstances dans lesquelles l'œuvre est produite peuvent déterminer le sens de celle-ci. L'extérieur de l'œuvre, c'est-à-dire tout ce qui a participé à sa production : les personnes réelles qui ont inspiré les personnages, les lieux réels qui servent de modèles littéraires, les situations et les événements réels qui constituent l'intrigue dramaturgique ou littéraire sont une porte d'entrée à l'intérieur du récit. Cette possibilité d'étudier une œuvre à partir de la situation d'énonciation est appuyée par la Nouvelle Critique avec les travaux de Lucien Goldmann (*Le Dieu caché*) qui reprennent les points de vue de G. Lukàcs en les approfondissant. Pour l'auteur du *Roman historique*, la fiction est le reflet d'un mouvement historique car : « la nature de la création artistique consiste précisément dans le fait que cette image relative, incomplète produise l'effet de la vie elle-même, sous une forme encore rehaussé, intensifiée, plus vivante que dans la réalité objective ».[3]

À partir de ces éléments, l'hypothèse que le présent mémoire défend est que le théâtre de Michel Tremblay et de Sony Labou Tansi ont un rapport avec la situation d'énonciation c'est-à-dire le contexte socio-politique, voire linguistique, dans lequel les deux auteurs ont écrit leurs œuvres.

---

[2] Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 121.
[3] Georg Lukàcs, *Le Roman historique,* (1956) traduction française, Paris, Payot, 1965, p. 99.

Chapitre I : Histoire, société et littérature

A - Le contexte congolais

L'histoire du Congo, comme pour la plupart des pays Africains, est très mouvementée. La lutte pour les indépendances va commencer très tôt avec les mouvements nationalistes et en 1958, le Congo devient une république autonome et non-indépendante. Finalement le 15 août 1960, le Congo obtient son indépendance et le premier ministre Fulbert Youlou devient président jusqu'en 1963. Il est remplacé par Massamba Débat Alphonse, chassé du pouvoir en 1968 par un coup d'état militaire. Le capitaine Marien Ngouabi devient à son tour président et proclame la « République Populaire du Congo ». Il crée un parti politique de tendance socialiste appelé le « Parti Congolais du Travail » (PCT) qui est un parti unique et dictatorial. Quand Marien Ngouabi a pris le pouvoir, Sony Labou Tansi était dans la vingtaine, l'âge de la révolte par excellence, et il avait comme modèle littéraire Tchicaya U'Tamsi qu'il appelle d'ailleurs « le père de notre rêve ». « Son ventre à lui est le lieu saint de la douleur »[4] écrit-il. La littérature congolaise a connu une grande activité sous le règne de Ngouabi, avec des noms comme : Jean-Baptiste Tati-Loutard, Maxime N'debeka, Henri Lopes, etc. Sony Labou Tansi qui entretient un très bon rapport avec tous ses aînés, profite de leur expérience et de leur protection pour se faire un nom dans le champ littéraire congolais, déçu des indépendances, et surtout de la nouvelle ligne politique que le pays a commencé

[4] Sony Labou Tansi, "Tchicaya U'Tamsi : Le père de notre rêve », *Notre Librairie*, n°92-93, mars-mai 1988, p. 83. Cité par Sélom Gbanou, « Poésie et écarts chez V.Y. Mudimbe », *Entre inscriptions et prescriptions : V.Y. Mudimbe et l'engendrement de la parole*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 68. [56-77]

à prendre avec le socialisme mal-maîtrisé. Désormais, Sony Labou Tansi écrit pour dénoncer la dictature, pour se mettre du côté du peuple qui souffre à travers le roman, le théâtre et même la poésie. Comme les œuvres d'Henri Lopes et de Maxime N'debeka, tout ce qu'il écrit reflète la situation de son Congo natal. Il écrit comme pour témoigner de ce qu'il voit et de ce qu'il vit. C'est comme si en gardant le silence et en n'écrivant pas il devient complice de la situation. Ses œuvres théâtrales, romanesques et les personnages qu'il invente : comme Chaïdana dans *La Vie et demie*, Mallot Bayenda dans *Je soussigné cardiaque*, incarnent la révolte contre la dictature, l'abus de pouvoir, que l'on retrouve sous le nom de Perono dans *Je soussigné cardiaque*, La Capitale dans *La Parenthèse de sang*, Martillimi Lopez dans *L'État honteux*, Jean-sans-cœur dans *La Vie et demie*, etc. La situation du Congo au moment où Sony Labou Tansi la découvre fait que tout ce qu'il écrit sent le mécontentement, la révolte et même le dégoût.

Il ressent la même chose pour la langue française, qui est la langue de domination, de la colonisation. Sony fut un révolté, un vrai rebelle. Il écrivait parce que « ses entrailles et le bruit de sa respiration le poussaient à l'écriture. C'était un rêveur qui voulait changer le monde. »[5]

Sony Labou Tansi est né Marcel Ntsoni à Kimwanza au Zaïre (Congo Démocratique) d'un père zaïrois et d'une mère congolaise en 1947. Il a fréquenté les écoles régionales où il a acquis un enseignement en kikongo. Il a appris le français à l'âge de douze ans. Il a étudié au Congo Brazzaville, au collège de Boko au lycée et à l'École normale supérieure de l'Afrique centrale de Brazzaville. Il est devenu enseignant d'anglais, et a enseigné dans plusieurs villes de province (Boko, Mindouli, Pointe-Noire).

---

[5] Dominique Niossobantou, « Sony le rebelle » in Kadima-Nzuji, Mukala, Kouvouama, Abel et Kibangou, Paul, *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 433.

Très tôt, il a commencé à s'intéresser au théâtre : il a organisé des spectacles avec ses étudiants. Il a commencé à écrire des pièces de théâtre en 1969, il les a signées de divers pseudonymes : Sony-Ciano Soyinka, Sony Tendra, Marcel Sony, avant d'adopter définitivement celui de Sony Labou Tansi.

Il participait au Concours Théâtral Interafricain organisé par Radio France Internationale (RFI) où il figurait parmi les lauréats, en 1973 avec *Conscience de tracteur*, en 1975-1976 avec *Je soussigné cardiaque*, en 1977-1978 avec *La Parenthèse de sang*. En 1979, il a rencontré Nicolas Bissi à Brazzaville et les deux jeunes dramaturges ont fondé ensemble le ROCADO ZULU THÉÂTRE. Ils ont joué des pièces de Bissi, Henri Lopes, Sylvain Bemba et d'Aimé Césaire avant de jouer uniquement les œuvres de Sony Labou Tansi. Entre 1979 et 1985, il a écrit plusieurs pièces de théâtre et a publié quatre romans. Dès 1985, il s'est concentré plutôt sur son écriture dramatique, sans complètement abandonner le roman puisqu'il a eu publié un cinquième en 1988 et un dernier en 1995.

À partir de 1985, il participait régulièrement avec sa troupe au festival des Francophonies de Limoges. Il a reçu de nombreux prix, notamment le prix de la francophonie de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (1988) et le prix Ibsen attribué par le Syndicat de la critique à Paris (1988). À cette époque, il s'est engagé dans la politique avec de nombreuses interventions dans la presse et de diverses lettres ouvertes. En 1990, il s'est engagé dans la politique plus directement et pour devenir député de son quartier de Makélékélé, à Brazzaville. Il est mort le 14 juin 1995, l'année de la publication de son dernier roman, victime du SIDA. Le parcours de Michel

Tremblay a beaucoup de points communs avec celui de Sony Labou Tansi, pour plusieurs raisons.

B - Le contexte historique québécois

Pendant que les Français s'établissent en Nouvelle France, les Anglais, largement plus nombreux[6], occupent la Nouvelle Angleterre et veulent prendre possession de tout ce nouveau territoire. En fait, les Anglais cherchent systématiquement, tout le long du 18e siècle, à conquérir toutes les colonies françaises en Amérique. Face à cette pression anglaise, la France leur a premièrement cédé le territoire de l'Acadie, par le biais du traité d'Utrecht ainsi que les droits sur le territoire de Terre-Neuve et de la Baie D'Hudson en 1713[7]. Environ quarante ans plus tard, dans un mouvement appelé Le grand dérangement, les Anglais ont déporté environ 13 000 Acadiens, jugés ne pas être loyaux envers la Couronne britannique, envers la Nouvelle Angleterre. En 1756, pendant la Guerre de Sept ans, la France a été attaquée en Europe par la Prusse et l'Angleterre, ainsi que dans son territoire nord-américain par les colons anglais. En 1759, on assiste à la défaite du général Montcalm sur les plaines d'Abraham. Cette bataille a marqué le début de la conquête britannique et donc la fin du régime français en Nouvelle-France. En 1763 Louis XV a cédé toute la Nouvelle France à l'Angleterre par le traité de Paris.

Ce n'est pas surprenant que les Canadiens français, « une société décapitée, mais déterminée à vivre »[8], n'aient jamais voulu accepter cette victoire anglaise de 1763, et

[6] En 1641 il y avait environ 300 Français et 50 000 Anglais en Amérique, en 1715 on comptait 18 500 Français et 434 000 Anglais.
[7] Pour d'amples détails, voir: Marc Durand, *Histoire du Québec*, Paris, Imago, 1999. Ainsi que : Denis Monière, *Le développement des idéologies au Québec : des origines à nos jours*, Montréal, Éditions Québec-Amérique, collection « Les classiques des sciences sociales », 1977.
[8] Michel Plourde, *Le français au Québec: 400 ans d'histoire et de vie*, Québec, Fides, 2000, p. 60.

continuent de se révolter, de différentes manières, pendant les trois siècles qui vont suivre. Leur rébellion contre les Anglophones a connu plusieurs étapes.

Premièrement - la révolte des Patriotes (1837-1838) – au 19e siècle, Louis-Joseph Papineau et les Patriotes se battent pour atteindre les droits égaux pour les francophones et les autochtones, qui étaient maltraités par rapport aux anglophones. De plus, ils luttent pour la séparation de l'Église et de l'État, l'abolition du régime seigneurial, la liberté de presse, et l'égalité des langues française et anglaise. Il y a eu trois grands affrontements effectués par les Patriotes contre les colons anglophones : à Saint-Denis, Saint-Charles et Saint-Eustache. Les Patriotes ont réussi à vaincre les troupes anglophones le 23 novembre à Saint-Denis, mais la victoire fut de courte durée car, mal formés et mal équipés, les insurgés n'avaient pas la même capacité que les forces militaires coloniales britanniques, plus nombreuses et beaucoup mieux préparées. Ainsi, les rebelles ont été vaincus, le 25 novembre à Saint-Charles ainsi que le 14 décembre à Saint-Eustache. Après ces deux batailles perdues, la loi martiale a été déclarée et il y a eu des centaines d'arrestations, et beaucoup de patriotes ont fui vers les États-Unis.

Après une longue période de récupération, la deuxième grande rébellion a lieu quand les Métis, sous Louis Riel, se révoltent et forment un gouvernement à Winnipeg en 1869. Après l'exécution d'un Anglophone, Riel s'exile pendant 5 ans. Le gouvernement Macdonald crée la Province du Manitoba, et donne des droits (religion, terres, langue) aux métis francophones. En 1885, Riel revient au pays, est arrêté et pendu.

La troisième rébellion s'est passée après 'La grande noirceur', période de terreur au Québec. De 1936 à 1959, l'Union nationale de Maurice Duplessis règne au Québec. Pendant ce temps, l'Église catholique a contrôlé le gouvernement de Duplessis ainsi que

la vie des Canadiens français. L'Église a strictement interdit la contraception, le résultat a été des familles trop nombreuses pauvres et démunies. De plus, l'Église contrôlait ce que le peuple pouvait voir et ce qu'il pouvait lire. Les artistes de l'époque ont souffert sous ce régime qui les prive de liberté de l'expression. Michel Tremblay est né en 1942, il a donc 17 ans à la mort de Duplessis, et la fin de 'La grande noirceur', en 1959. Ce qui laisse penser qu'il en garde un douloureux souvenir que l'on retrouvera plus tard sous sa plume sur plusieurs formes. Son âge adulte se trouve à la frontière de deux tendances politiques : la dictature de Duplessis et la liberté prônée par Lesage. En effet, après la mort de Duplessis, La Révolution tranquille va encourager de grandes libertés d'expression et de sexualité[9] sous les Libéraux menés par Jean Lesage.

On assiste dès lors à un éveil nationaliste dans la littérature, la musique et les arts. Les Québécois deviennent plus confiants en eux-mêmes, revendiquent leur identité et leur liberté en défendant leur langue française et surtout en organisant l'exposition internationale de 1967 qui consacre la ville de Montréal.

À la lumière de ce qui est dit plus haut, Michel Tremblay semble opter pour la littérature dans le but de témoigner. Et le théâtre comme art de l'immédiat, se prête le mieux à ce témoignage : celui de dire aux générations à venir ce que fut l'histoire du Québec, la difficile identité dans laquelle se trouve le Québécois confronté à trois forces qui le manipulent : les Anglais, les Français, l'Église. Dans ce sens, son théâtre n'est pas seulement un art de jouissance, mais de connaissance et de rappel du passé. Son art correspond à la devise québécoise : « Je me souviens ». Le théâtre lui permet de mieux simuler – dans le sens de la *mimêsis* d'Aristote – la réalité que vivent ses compatriotes,

[9] Marie-Claude Legault, "From the 'Great Darkness' to the 'Quiet Revolution': Michel Tremblay's Reinterpretation of the Frontier between the Francophone East and the Anglophone West of Montreal in *Some Night My Prince Will Come",* texte ronéoté, 9 pages, 2007, p. 1.

on ne peut pas seulement lire ses pièces comme des œuvres d'art, mais comme des documents historiques. Issu d'une famille pauvre, il prend le théâtre comme une arme et comme le lieu d'une souffrance collective. Le théâtre devient pour lui, ce que Augusto Boal appelle la poétique de l'opprimé et qui consiste à faire assumer sa condition par le pauvre sur scène : « Tous les groupes de théâtre véritablement révolutionnaires doivent remettre au peuple les moyens de la production théâtrale pour qu'il les utilise lui-même. Le théâtre est une arme : c'est le peuple qui doit s'en servir. »[10] Dans le sens de la *Poétique* d'Aristote, la démarche de Michel Tremblay rappelle l'idée de *catharsis,* mais chez lui ce n'est pas pour purger la peur, mais pour banaliser ce qui l'a marqué négativement dans sa vie : le "déguisement" permanent pour essayer d'être ce qu'il n'est pas.

À la manière de Sony Labou Tansi, il écrit au nom des siens, il exprime la souffrance, le mécontentement, l'entre-deux de ceux qui vivent dans les mêmes conditions que lui. Ce qui fait qu'on peut affirmer que son théâtre est populaire, c'est-à-dire, fait par le peuple, pour le peuple. Et les œuvres qui le démontrent le plus sont *Les Belles-sœurs* et *Hosanna,* deux pièces marquées par la révolte.

C - Révolte, rebelle et révolté

Dans un article de 1964, sur la révolte dans le roman québécois, Jean Filiatrault a montré qu'on trouve plusieurs formes de révoltes dans les œuvres. Il y a des révoltes totales, dans lesquelles le personnage révolté aboutit à une action concrète, des révoltes

[10] Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, (1977) Paris, La Découverte / Poche, coll. « Essais », 1996, p. 15.

qui n'aboutissent à rien, donc qui ont échoué, et des révoltes qui se situent entre les deux. Il précise : « À cette époque, nos romans ne nous montraient pas tels que nous étions, ni même tels que nous désirions être, mais tels qu'on nous avait convaincus que nous étions. »[11] Son analyse permet de constater que la question de la révolte chez les écrivains du Québec n'est pas née avec la Révolution tranquille, mais qu'elle est un processus. Michel Tremblay appartient donc à un courant qui a commencé avec Françoise Loranger (1949), André Langevin (1951) et bien d'autres. Ce qui différencie peut-être Tremblay des autres c'est que sa révolte consiste à assumer ce qu'on les avait convaincus qu'ils étaient, c'est-à-dire, « un petit peuple ». Michel Tremblay a conscience de l'identité qu'on a collée aux Québécois et il ne veut pas la combattre, ni la rejeter, mais faire semblant de l'accepter pour mettre dans l'embarras les Anglais et l'Église :

> Qu'on le veuille ou non, la paresse intellectuelle a marqué les Québécois pendant deux cent cinquante ans ! Depuis la Conquête, le clergé et les Anglais ont répété aux Québécois qu'ils étaient un « petit peuple ». Longtemps, les Québécois ont fait semblant d'y croire. À partir de la Révolution tranquille, le Québec a amorcé une mutation accélérée. Mais il lui a fallu encore plusieurs années pour se débarrasser de son image défaitiste.[12]

Cette conscience qu'il a du contexte idéologique de son époque et la connaissance qu'il a des formes de révoltes qui ont précédé sa génération peuvent expliquer pourquoi il crée des personnages faussement naïfs, comme les belles-sœurs qui passent leur temps à bavarder, comme si elles n'ont rien de très sérieux à discuter. Pourtant, le fait qu'elles se montrent très chrétiennes, et peu croyantes, qu'elles sont à la fois sérieuses et superficielles, met dans l'embarras l'Église qui peut commencer à douter de son travail. Hosanna, malgré la résonnance très biblique de son nom, est tout sauf une sainte. Dans

[11] Jean Filiatrault, « Quelques manifestations de la révolte dans notre littérature romanesque récente », *Recherches sociographiques*, Québec, vol. 5, no 1-2, janvier-août 1964, pp. 177-190, p. 178.
[12] Michel Tremblay cité par Boulanger in *Pièces à conviction : Entretiens avec Michel Tremblay,* Montréal, Leméac Éditeur, 2001, pp. 55-56.

ses tirades elle se réfère à la Bible alors que son homosexualité est ce que l'Église condamne le plus. À la manière de ses personnages, Michel Tremblay fait semblant d'adopter une identité conforme au système imposé par les forces de domination, tout en les condamnant et en les critiquant avec intelligence. La révolte dans ses œuvres passe par la dérision du révolté : être ce que l'on n'est pas pour montrer indirectement ce que l'on est réellement, c'est cela la méthode de ses personnages.

Comme Michel Tremblay, Sony Labou Tansi a commencé à écrire à un moment où la révolte fait partie intégrale de la littérature africaine. Ces mouvements de révolte ont commencé avec la Négritude dans les années 1930. Les étudiants noirs d'Afrique, de Madagascar, des Antilles comme Léopold Sédar Senghor, Alioun Diop, Léon Gontran Damas, Aimé Césaire, Jacques Rabemananjara, etc. se retrouvent à Paris et dans leurs discussions ils se rendent compte de la situation des dominés, des méprisés, en un mot du Noir. Ils créent le mouvement de la Négritude (Césaire, 1935) pour exprimer leur révolte, leur colère, leur désir de liberté à travers leurs œuvres, à travers des revues comme *Légitime Défense*, *L'étudiant Noir*, *Présence Africaine*. Ces écrivains constituent la première génération des écrivains noirs qui vont aider les pays africains à obtenir leurs indépendances surtout dans les années 1960. Après eux, une deuxième génération a commencé à écrire dans les années 1970 et se révolte non plus contre la colonisation, mais contre les nouveaux dirigeants africains : les dictateurs. Ce sont les écrivains comme Ahmadou Kourouma, Charles Nokan, Henri Lopes, Sony Labou Tansi, etc. Cette génération vit la dictature, les horreurs, les massacres des soldats, les coups d'état, et assiste au silence de la population qui ne peut rien dire ni rien faire de peur de se retrouver en prison ou simplement tué. Les écrivains, comme les autres artistes

deviennent alors les porte-parole de leur peuple, ainsi ils deviennent les combattants pour la liberté. C'est dans cette lignée que l'on peut situer Sony Labou Tansi pour qui écrire c'est mener un combat pour la libération des peuples dominés, soumis, privés de parole. Dans une lettre à son mentor, Sylvain Mbemba, datée du 9 novembre 1974, il écrivait :

> Je vais travailler dur pour que je puisse influencer par le verbe une, deux, trois, quatre ou cinq générations. Ambition bien sûr. Mais ambition propre. Je ne blague pas, j'ai envie de coincer la terre entre deux mots, pendant longtemps. Et ça fait rigoler. Parce que le seul mot de la langue qui me séduise c'est *devenir*. Tu me fais rire aux éclats quand je pense que tu es maintenant mon ami.[13]

Nous comprenons pourquoi Sony Labou Tansi crée des personnages-kamikazes, prêts à se tuer pour leurs idées. Parce que ce qu'ils vivent, c'est ce que vit la majorité, ils sont comme en mission pour libérer les autres. Dans *Je soussigné cardiaque*, Mallot Bayenda sait qu'il n'a aucune chance contre Perono, le roi du pétrole dans le Lebango, mais il est prêt à l'affronter pour lui montrer que tout le monde n'est pas d'accord avec lui, qu'il est une autorité contestée. Même dans *La Parenthèse de sang*, les filles de Libertashio savent que les soldats sont des machines à tuer, sans intelligence, mais elles décident de les affronter, de leur montrer que personne n'a peur d'eux. Les révoltés que nous propose Sony Labou Tansi sont des téméraires – ils font preuve d'un courage imprudent. Ils veulent toucher l'orgueil et l'autorité du système sans penser à leur propre vie. Ils sont très actifs et c'est ce qui fait d'eux des rebelles insouciants, qui inspirent les autres, même s'ils ne le veulent pas.

Ce que nous retenons des deux dramaturges, c'est qu'ils traitent tous les deux de la révolte comme un sentiment d'indignation, d'insatisfaction, de refus, mais chacun donne une image particulière du révolté. Chez Michel Tremblay, à cause du contexte de

---

[13] Christian Kocani, « Sony Labou Tansi : jusqu'au bout de l'engagement », in D. Gérard Lezou et Pierre N'Da (dirs.) *Sony Labou Tansi : Témoin de son temps*, Limoges Cedex, Presses Universitaires de Limoges, 2003, p. 299.

la Révolution tranquille dans lequel son œuvre est née, le révolté est une figure passive qui exprime son drame personnel, alors que chez Sony Labou Tansi le contexte de massacre et de sang qui caractérise l'Afrique postcoloniale fait du révolté une figure active qui lutte au nom de tous les siens, même si une seule personne ne peut libérer tout un peuple.

Chapitre II – Représentation et *Mimêsis*

A – Aristote : le théâtre comme principe de la réalité

Il est quasi-impossible de discuter le théâtre sans citer, au moins une fois, la *Poétique* d'Aristote. Écrite dans les années 300 avant l'ère commune, cette réflexion sur l'art demeure, de nos jours, un outil important pour la théorie littéraire.

Rédigé comme un type de « mode d'emploi », cet ouvrage décrit en grands détails diverses approches sur la tragédie, l'épopée ainsi que l'art de l'imitation qu'elles partagent. Bien que quelques notions soient de nos jours un peu démodées, comme le chant, et d'autres ont été retravaillées de façon plus scientifique, la linguistique par exemple, les notions de base de la *mimêsis* restent toujours utiles dans l'étude du théâtre contemporain.

Pour Aristote, il existe une vérité poétique. Pour pouvoir exprimer cette vérité, l'écrivain est obligé de suivre quelques règles :

> Puisque le poète est imitateur, ainsi que le peintre et tout artiste qui figure, il faut de ces trois choses : l'une qu'il imite les objets tels qu'ils sont ou qu'ils étaient, ou tels qu'on dit qu'ils sont et qu'ils semblent être, ou tels qu'ils devraient être.[1]

Selon lui, le poète a la possibilité de recréer plus ou moins le réel. L'écrivain reproduit, de manière plus esthétique, sa propre société, et le théâtre, plus que toutes les autres formes d'art, en devient le miroir. Capable de refléter chaque petit détail, la pièce de théâtre devient ainsi un simulacre, ou une analogie de ce qui se passe dans la société. C'est le travail du dramaturge de présenter et de décrire la société, en taille réduite, au

[1] Aristote dans Charles Batteux, *Poétique d'Aristote – Traduction française,* Paris, Imprimerie et Librairie Classiques, (rééd.) 1874, p. 42

spectateur. En tant que représentation, le théâtre examine de près chacun des éléments qui font partie d'une telle société. La pièce de théâtre devient ainsi une reproduction fidèle de l'image de l'homme et une description précise du comportement humain.

Les personnages d'une pièce, selon Aristote, devraient être illustrés d'une manière précise. À la page 10 de son fameux ouvrage, il explique que : « …c'est une action que la tragédie imite, et qui s'exécute par des personnages agissants, qui sont nécessairement caractérisés par leurs mœurs et par leur pensée actuelle ».[2] C'est donc le travail du dramaturge d'illustrer les traits principaux de ses contemporains. Celui-ci doit avoir alors, une connaissance profonde des habitudes individuelles et collectives de la société dans laquelle il vit. Les personnages agissent sur scène, ils présentent divers comportements, attitudes et passions, et l'écrivain les laisse parler d'eux-mêmes. La pièce de théâtre devient un miroir par lequel le spectateur peut voir la société à laquelle il appartient et il peut juger les vices et les vertus qui s'y trouvent.

Le dramaturge, porté par une fureur poétique, veut « mettre sous les yeux » du spectateur un portrait collectif de sa société. Il a pour but une représentation de ce qui s'y manifeste.

> Il est évident que l'objet du poète est, non de traiter le vrai comme il est arrivé, mais comme il aurait pu arriver, et de traiter le possible selon le vraisemblable ou le nécessaire […] et c'est pour cela que la poésie est *beaucoup plus philosophique et plus instructive* que l'histoire. Celle-ci peint les choses dans le particulier ; la poésie les peint dans le général.[3]

L'écrivain est, selon Aristote, à la fois instructeur et philosophe. Il fait voir à son public les hommes tels qu'ils sont pour leur faire comprendre, évaluer et juger la société. Le

[2] *Ibid.* p. 10.
[3] *Ibid.* p. 15, l'emphase est la mienne.

théâtre devient une école du soir. Le spectateur apprend, à travers ce qu'il voit se dérouler sur scène, les comportements qu'il devrait imiter et ceux qu'il vaudrait mieux éviter.

Dans son ouvrage, Aristote souligne la valeur instructive de la *mimêsis*. Selon lui : « L'homme est le plus imitatif des animaux, c'est même une des propriétés qui nous distinguent d'eux : *c'est par l'imitation que nous prenons nos premières leçons* ».[4]
En fait, c'est par l'imitation que nous apprenons, pas seulement nos premières, mais effectivement l'*ensemble* de nos leçons. Avant que l'écriture se soit présentée comme forme d'art, le théâtre existait toujours, comme un véritable instinct communautaire. Les animaux se servent du « théâtre », les lionceaux jouent à la chasse pour pouvoir en comprendre la technique dans la réalité. Les jeunes enfants jouent à « la maison » en préparation des rôles qu'ils joueront dans le futur. Il n'est donc pas surprenant de voir que les adultes se servent du théâtre pour à peu près les mêmes raisons.

Le théâtre miniaturise le monde ainsi que tous ses conflits. Étant donné qu'il n'existe pas de société sans conflits, il est possible d'affirmer qu'il n'existe pas de théâtre sans conflits. Le théâtre existe pour nous rappeler que notre vie de tous les jours est effectivement le conflit. Effectivement, les conflits sont des moteurs de développement; ils font changer la société.

Le théâtre force les spectateurs à repenser ce qui existe autour d'eux, à repenser ce que cela veut dire d'être humain. L'homme est à la fois singulier et universel. Il est unique, néanmoins, il est aussi « l'autre ». D'un point de vue sociologique, l'homme est toujours en conflit avec lui-même : comment satisfaire son propre corps, son esprit, ses ambitions ? Il cherche toujours autre chose. Cependant, le conflit n'est pas seulement intra-personnel, il peut aussi être inter-personnel : l'homme est toujours en conflit avec

[4] *Ibid.* p. 6, l'emphase est la mienne.

les autres. Les hommes se battent constamment à cause de leurs statuts et de leurs rôles sociaux. La *mimêsis* met les conflits en lumière, aidant ainsi le spectateur à s'auto-évaluer. Il peut se poser les questions : où suis-je? et que puis-je faire?

B - La reproduction de la réalité

Il n'existe définitivement pas de question là-dessus : la littérature, ainsi que le théâtre créent tous deux un « effet de réel ». Cet effet est le résultat d'une certaine relation avec la réalité mimétique. Effectivement, l'écrivain ou le dramaturge est un « faiseur d'illusion », son œuvre étant une analogie de la vie, voire un simulacre de la condition humaine. Mais quel peut être l'écart entre le simulacre et son réel ?

Dans son article « L'illusion référentielle », publié dans le collectif *Littérature et Réalité*, Michael Riffaterre, linguiste, dit : « L'illusion est ainsi un processus qui a sa place dans l'expérience que nous faisons de la littérature ».[5] Dans un autre article dans le même ouvrage, « Un discours contraint », Philippe Hamon, spécialiste de théorie littéraire, insiste sur l'idée que « ce n'est jamais, en effet, le « réel » que l'on atteint dans un texte, mais une rationalisation, une textualisation du réel, une reconstruction ».[6] Selon les théoriciens René Wellek et Austin Warren, « en art, le paraître compte plus que l'être ».[7] Pour tous ces spécialistes, l'écart entre le simulacre et son réel est quand même grand : le texte ne reproduit pas la réalité, il n'est qu'une illusion, une rationalisation, une représentation. Ces grands penseurs réfléchissent tous sur la littérature et le réel, où l'effet du réel est reproduit à travers le choix des mots.

---

[5] Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (éd.) *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Points Essais », 1982, p. 93.
[6] Philippe Hamon, « Un discours contraint », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (éd.) *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Points Essais », 1982, p. 129.
[7] René Wellek et Austin Warren, *La théorie littéraire*, Paris, Éditions Seuil, Collection « Poétique », 1971, p. 306.

Cependant, le théâtre, lui, doit être examiné sous une différente lentille, car les mots sur papier sont absents, remplacés par les humains qui parlent à haute voix sur la scène devant un public. Alors, une question demeure : le théâtre, peut-il reproduire la réalité ?

Après une analyse approfondie, menée d'après la vision du théâtre que quelques spécialistes partagent, nous verrons bien que la réponse est évidente. Incontestablement, le théâtre est un art de « spectacle vivant »[8] et à cause de cette partie *vivante*, nous tenons à y appliquer le qualificatif de la « réalité », et non seulement celui de l'« illusion ». Bien sûr, le théâtre peut reproduire la réalité : c'est-à-dire il peut rendre fidèlement[9] ce qui ne constitue pas seulement un concept, mais une chose, un fait.[10]

Après avoir cherché à prouver ce pouvoir que le théâtre possède, notre étude examinera quelques fonctions sociologiques du théâtre et terminera avec une étude de cas sur les deux pièces de Sony Labou Tansi et plus tard sur celles de Michel Tremblay, pour encore souligner cette aptitude et les fonctions qui l'accompagnent.

Selon Alain Robbe-Grillet, romancier et cinéaste français, dans une œuvre littéraire, une conversation sous-entendue s'établit entre le lecteur et l'auteur : « celui-ci fera semblant de croire à ce qu'il raconte, celui-là oubliera que tout est inventé et feindra d'avoir affaire à un document, à une biographie, à une quelconque histoire vécue. »[11] Nous, comme lecteurs, jouons à croire ce que nous lisons, toutefois, nous savons que ce n'est qu'une histoire grâce à notre action de lire. Les mots que nous lisons sur papier

---

[8] Florence Naugrette, *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny Cedex, Éditions Bréal, 2002, p. 41.

[9] Paul Robert, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Nouveau Petit Robert de la Langue française*, Paris, SNL Le Robert, 2010, p. 2208.

[10] *Ibid.* p. 2134.

[11] Jacques Dubois, *Les romanciers du réel*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Points Essais », 2000, p. 33. (qui cite d'ailleurs : Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 30.)

parlent de la condition humaine et semblent être réels, mais cette forme de l'art écrit souligne l'irréel. Cependant, le théâtre suppose l'absence de l'auteur, il se libère des mots écrits car le metteur en scène fait la lecture pour nous, et par conséquent, cette forme d'art joué intensifie le réel.

Ces formes d'art, la littérature et le théâtre, se servent tous les deux de la *mimêsis,* qui est, selon Aristote, le mode fondamental de l'art. Néanmoins, cette *mimêsis,* voire imitation, peut se réaliser de différentes manières. Le théâtre la produit de manière directe tandis que le récit narratif la produit de manière indirecte.[12] La manière directe est pourtant plus efficace, car elle évacue l'intermédiaire et par conséquent elle est plus réelle que la manière indirecte. En d'autres termes, le récit doit être traité dans la tête du lecteur à travers plusieurs filtres : son propre code de communication, sa culture et ses expériences ainsi que toutes ses lectures antérieures. Tandis que dans le théâtre, le spectateur a un travail beaucoup plus réduit, la combinaison des mots et des actions sur scène construisent ensemble le sens. Le spectateur n'a rien à faire que de se détendre et de profiter de la réalité qui se joue devant lui par des personnes réelles.

Une autre distinction majeure entre la littérature et le théâtre est l'existence du rapport de réel que le lecteur crée entre l'œuvre et les différentes interprétations possibles. Dans le théâtre, il n'y a pas ce travail à faire, il n'y a aucun choix à faire, le spectateur n'a pas ce travail de reconstruction. La différence entre lecteur (une personne qui lit et juge) et spectateur (une personne qui regarde ce qui se passe sans y être mêlé) amplifie la différence entre récit et théâtre. L'une ne peut faire qu'illusion de la réalité, tandis que l'autre peut la dupliquer presque parfaitement.

---

[12] Naugrette, *op cit.,* p. 69.

Le romancier et le dramaturge ont tous les deux la volonté de représenter le monde, c'est-à-dire la condition humaine, l'un le fait plus par l'imitation, l'autre plus par la reproduction. Le récit demeure simplement de la fiction, tandis que la pièce de théâtre devient un phénomène, un fait, voire une réalité structurée une fois portée sur scène.

Florence Naugrette, historienne du théâtre et spécialiste du romantisme, auteure de l'ouvrage *Le plaisir du spectateur de théâtre* décrit le phénomène du théâtre comme un art fabriqué avec :

> […] un matériau homogène à la réalité qu'il représente : des hommes, des chaises, des verres, des vêtements, pour représenter des hommes, des chaises, des verres, des vêtements, là où les autres genres littéraires n'utilisent que les mots, là où la peinture utilise de la toile et des tubes de couleur, là où la sculpture utilise de la pierre ou de la glaise.[13]

Elle insiste ici sur le fait que le théâtre est dans une catégorie d'art à part. Pour cette raison il est un art singulier, car il a un pouvoir spectaculaire qui manque aux autres arts : le pouvoir de reproduire la réalité, de la dupliquer. Quand un être humain représente un être humain sur scène, l'art qui est produit est en fait vivant, concret et donc réel dans la perspective mimétique.

Jean Duvignaud, dans l'introduction de son ouvrage, *Sociologie du théâtre,* explique lui-aussi ce pouvoir et il affirme « il s'agit d'un segment de l'expérience réelle ».[14] Selon lui, le théâtre avec « la charnelle présence des acteurs » sur la scène, nous offre encore plus de réalité que même le cinéma. Avec l'analyse et l'exposition de cette faculté du théâtre, une deuxième question se pose naturellement : que pouvons-nous réaliser avec une telle puissance artistique ?

---

[13] *Ibid.*
[14] Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre, Essai sur les ombres collectives,* Paris, P.U.F., 1965, p. 9.

Aristote, dans sa *Poétique*, a profusément écrit sur le théâtre, et plus particulièrement sur la tragédie et ses fonctions. Sa réflexion théorique a profondément marqué tout le théâtre occidental. Selon lui, l'effet de *catharsis*, créé par la réalité jouée sur scène, est la fonction majeure de la tragédie. Il explique que le spectateur qui voit des événements qui se déroulent sous ses yeux, est exposé à de douloureuses histoires. Ces histoires, vécues par les personnages sur scène, déclenchent chez le spectateur un état psychologique de similitude et de différenciation. Ce développement cause la délivrance de ses propres peurs et lui fait apprécier ce qu'il voit : il fait l'expérience de la *catharsis*, autrement dit, la purgation des âmes.

Une vision beaucoup plus contemporaine des fonctions majeures du théâtre est proposée par Duvignaud, qui est à la fois sociologue, critique de théâtre et aussi dramaturge. Pour lui, le théâtre a des éléments beaucoup plus puissants que la simple purgation des âmes : il a des fonctions très importantes pour la société tout entière. Il explique que le théâtre est effectivement un instrument polyvalent, c'est-à-dire que l'outil qu'est le théâtre peut assumer plusieurs rôles, celui par exemple de nous rappeler ce qui se passe autour de nous.

À différents moments, le théâtre a accompli différentes fonctions, car il a toujours été « un instrument pour un groupe qui lui permet de s'imposer aux autres groupes – du moins de s'affirmer devant eux ».[15] Selon l'intention du dramaturge, une pièce de théâtre peut effectivement devenir un outil de propagande (champ politique) ou de conversion (champ religieux).

[15] *Ibid.*, p. 551.

Peu importe si elle lutte pour le bien commun ou contre lui, la pièce de théâtre est perpétuellement un « instrument de provocation, une sollicitation à l'action ».[16] Quand la pièce revendique l'action positive du spectateur en le poussant à changer sa propre société, elle peut devenir en fait un instrument de *connaissance* et de *révolte*.

C'est à travers le théâtre que le dramaturge fait l'expérience pratique de sa propre société. Il crée une seconde réalité et il y insère les mêmes conflits qu'il tente de résoudre sur scène à travers ses protagonistes. Comme le dit Duvignaud : « […] le théâtre est expérimentation de l'existence collective et individuelle, *le ban d'essai* où se mesurent les chances réelles d'intervention de la liberté dans le monde […] ».[17] Cette expérimentation a un but réel : l'amélioration de la société.

Quand nous nous trouvons au théâtre, nous faisons partie d'un énorme travail social. C'est le dramaturge qui tente de nous renseigner sur ce qui ne marche pas dans notre société, et c'est aussi lui qui tente de redresser ce qui ne va pas. Il essaye « d'expérimenter le futur immédiat à travers des figures individualisées par leur projection vers l'avenir ».[18] Les personnages donnent au spectateur une image claire de sa propre condition et des conflits qui font partie de sa vie quotidienne. En faisant cela, le théâtre fait une sorte de demande aux spectateurs : il les supplie d'agir. Le dramaturge n'est pas tout simplement un « faiseur d'illusion » mais effectivement un « raccommodeur de la société », qui nous met en contact avec des figures marginales, révoltées, insoumises.

De bons exemples de ce type de figure « marginale » se trouvent dans les pièces du dramaturge congolais Sony Labou Tansi. Dans ses pièces, Sony Labou Tansi crée un

---

[16] *Ibid.*, p. 564.
[17] *Ibid.*, p. 560.
[18] *Ibid.*, p. 558.

autre monde, une réalité sur scène, avec des personnages qui luttent contre la dictature politique et économique. Le concept de figure « marginale » se réfère ici au concept de la lutte des classes: cette figure se comporte d'une manière qui est en contradiction avec la norme oppressive du « Moi-collectif » et elle se bat pour être l'exception. En fait, Sony Labou Tansi tente de démontrer ses propres objections contre la société à travers ses personnages, généralement hérétiques, qui doivent lutter contre les normes et les traditions de leurs sociétés dominées par des pouvoirs oppressifs.

Dans un article intitulé « Le théâtre en Afrique noire »[19], Jean-Norbert Vignondé explique l'importance du théâtre dans l'histoire et la politique en Afrique. Il montre que le théâtre comme regard sur la société connaît une vie active en Afrique, depuis la période coloniale jusqu'à nos jours. Au lendemain des indépendances, les dramaturges sont au premier plan du combat idéologique pour la réhabilitation de l'histoire et des grandes figures du continent.

Avec la montée en puissance des dictateurs partout sur le continent, le théâtre devient également le lieu où la dure réalité des peuples, le massacre et l'exil des cadres sont miniaturisés. Dans son étude, Jean-Norbert Vignondé montre aussi que, à partir des années 80 surtout, le théâtre africain cible les régimes dictatoriaux, dénonce l'arbitraire et la violence. C'est ce qu'il intitule « Un nègre au pouvoir », où il écrit :

> Tout se passe à l'intérieur de cette thématique récurrente comme si le désenchantement qui a suivi l'espérance fondée sur les indépendances s'était transformée en cauchemar. Humour, farce et satires se mêlent pour restituer de cette Afrique nouvelle une image à la fois désespérante et porteuse d'espoir.[20]

Le théâtre devient la voix du peuple. Il permet d'échapper à la censure. Des nouvelles figures comme le soldat et le président apparaissent dans plusieurs pièces pour

[19] Jean-Norbert Vignondé, « Le théâtre en Afrique noire », in *Palabres* Vol. II, n° 1&2, juin 1998, pp. 7-13.
[20] *Ibid.*, p. 11.

mimer une réalité dans laquelle analphabètes, brutes et cyniques, le soldat et le dictateur font la loi. Dans sa pièce *Le Destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku Prince qu'on sort* (Présence Africaine, 1979), Tchicaya U'Tam'si fait le portrait d'un maréchal-président qui n'a aucune valeur humaine ni intellectuelle. Dans *Carrefour* (1989), Kossi Efoui ridiculise le Soldat qui a une tête carrée et marche comme un robot :

> Le Poète : Pourquoi as-tu une matraque ?
> Le Flic : C'est pour mieux matraquer, mon petit.
> Le Poète : Et des bottes de cuir ?
> Le Flic : C'est pour mieux botter le cul, mon petit.
> Le Poète : Pourquoi as-tu un uniforme ?
> Le Flic : C'est pour mieux m'identifier, mon petit.
> Le Poète : Pourquoi cette couleur de rouille ?
> Le Flic : C'est pour être dur comme du fer, mon petit.
> Le Poète : Et pourquoi as-tu cette tête carrée ?
> Le Flic : Ca c'est pour le look, mon petit.[21]

Mais c'est surtout Sony Labou Tansi qui retient le plus l'attention dans cette dramaturgie africaine de la réalité dans ses nombreuses pièces qui reproduisent la barbarie, l'intimidation, les assassinats, les arrestations et emprisonnements qui sont devenus la réalité quotidienne dans les pays africains.

[21] Kossi Efoui, *CarreFour*, in Théâtre Sud n°2, 1989, p. 89.

DEUXIÈME PARTIE : DRAMATURGIE ET RÉVOLTE

Chapitre I - L'écrivain révolté

> Sony fut un révolté, un vrai rebelle. Il écrivait parce que ses entrailles et le bruit de sa respiration le poussaient à l'écriture. C'était un rêveur qui voulait changer le monde.[1]

Si Sony Labou Tansi, comme la plupart des dramaturges du continent s'inspire de la réalité, c'est parce que cette réalité le révolte. Les dramaturges ne la supportent pas. Ils ne veulent pas la soutenir. Mais avant de parler de révolte, il serait intéressant de présenter Sony Labou Tansi et les deux pièces que nous avons retenues pour ce travail.

A - Sony Labou Tansi : l'homme-orchestre

Sony Labou Tansi, était à la fois romancier et dramaturge, mais comme nous l'avons vu, après 1985 il a quasiment laissé de côté le roman. Ce n'est pas au hasard car les romans doivent être lus, et ils ont besoin d'un éditeur. Le théâtre a un accès plus facile au public, il est direct et vivant. Sony Labou Tansi a redéveloppé les mêmes thèmes de ses romans dans ses pièces de théâtre. Comme le fait remarquer Richard-Gérard Gabou à propos de l'Afrique : « l'analphabétisme est une maladie de notre continent[2] » il devient évident que la meilleure façon de toucher le plus grand public est de passer par les genres de l'oralité. Ainsi, l'accessibilité à un grand public est certainement plus facile pour le dramaturge et notamment pour Sony Labou Tansi. Il a créé des pièces qui peuvent être

---

[1] Niossobantou *op cit*., p. 433.

[2] Richard-Gérard Gambou, « L'idée de liberté et de démocratie chez Sony Labou Tansi » in Kadima-Nzvji, Mukala, Kouvouama, Abel et Kibangou, Paul, *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 351.

jouées par le peuple pour le peuple, et son théâtre est ainsi devenu un type « d'école du soir » où le peuple réapprend à découvrir ses propres problèmes et à y faire face, surtout dans *La Parenthèse de sang.*

B - Une œuvre complexe : *La Parenthèse de sang*

La pièce s'ouvre avec un prologue, commentaire d'un match qui s'apparente à celui du football. Il y a deux équipes sur ce terrain de violence que le dramaturge appelle un « match de foot-bas » : les « Onze du Sang et les Onze des entrailles » qui représentent respectivement les oppresseurs et les opprimés :

> Ça commence – en ce siècle douloureux. Qu'on l'ouvre ou bien qu'on la ferme – cette parenthèse de sang – cette parenthèse d'entrailles. Ça commence, mais ça ne finit plus. Ça commence comme un match de football : quatre-vingt-dix minutes, deux mi-temps, vingt-deux joueurs, trois arbitres – c'est la vie vue de dehors de la vie. (p. 5)

Dès le début, on apprend que Libertashio est mort. Sa femme, ses trois filles et un neveu, sont en deuil. Un Fou s'est autoproclamé gardien de la tombe du disparu. Cependant, la Capitale ne croit pas à sa mort et elle envoie des régiments entiers de soldats pour trouver de façon « provisoirement définiti[ve] ou définitivement provisoire » le fameux Libertashio. Les soldats arrivent dans la maison du défunt. La famille ne peut les convaincre que le rebelle est mort. Les membres de la famille sont tous arrêtés et condamnés à mort. Les soldats préparent leurs exécutions, totalement ivres, et demandent à chaque membre de la famille de formuler sa dernière volonté. L'esprit du chef de la famille n'est pas encore mort et chacun crie à tour de rôle : VIVE LIBERTASHIO !

Coup de théâtre : les soldats s'entre-tuent, s'accusant de trahison. Aleyo, la fille cadette, essaye de repousser les exécutions en choisissant comme dernière volonté de se marier avec le sergent. Le curé et deux témoins, le docteur Portès et sa femme, sont

invités. Les trois nouveaux arrivants deviennent contaminés par l'esprit de la révolte eux aussi et ils crient : VIVE LIBERTASHIO !

La pièce se termine avec un massacre sanglant : seul le docteur survit.

Répartition des rôles :

Il s'agit ici de la répartition établie par l'auteur à la page 4.

Cette répartition présente de manière très visible la configuration des forces en présence, la famille de Libertashio, les victimes du pouvoir, les sergents et les soldats, les tenants du pouvoir et trois personnages neutres, par leurs fonctions sociales.

KALAHASHIO	Femme de Libertashio, recherché par le pouvoir local.
RAMANA ALEYO YAVILLA	Filles de Libertashio.
MARTIAL- MAKAYA	Neveu de Libertashio.
LE FOU	
LES SERGENTS LES SOLDATS	Quinze.
LE DOCTEUR PORTÈS MADAME PORTÈS LE CURÉ	

C - L'engagement sociopolitique : *Je soussigné cardiaque*

Publiée dans le même volume que *La Parenthèse de sang*, cette pièce est l'histoire de la révolte intime de Mallot, un instituteur incapable de se taire face aux injustices. Il est constamment opposé au pouvoir, notamment à Perono. Pour cela, il est muté de place en place : chaque fois qu'il énerve quelqu'un d'autre il est affecté ailleurs. En fait, en huit ans il a été déplacé douze fois. La pièce s'ouvre sur une cellule de prison.

Mallot va être exécuté le lendemain. Il est allé trop loin avec sa révolte. Il a enragé trop de personnes puissantes. Sauf dans les première et dernière scènes, la pièce se déroule sous forme de rêve. À travers ses rêves, Mallot revit ses choix et les actions qui l'ont amené dans cette cellule de prison, donc vers sa mort. Sony Labou Tansi utilise la circularité; la pièce finit où elle a commencé. La pièce se déroule principalement dans la tête du condamné.

Répartition des rôles :

Il s'agit ici de la répartition établie par l'auteur à la page 72.

MALLOT BAYENDA	Instituteur, 29 ans.
MWANDA	Sa femme, 22 ans.
PERONO	Colon espagnol de nationalité lebangolaise, 60 ans.
BELA ÉBARA	Directeur général de l'enseignement en République du Lebango, 46 ans.
MANISSA	Médecin-chef à l'hôpital général d'Hozana, Capitale du Lebango.
OKO-KARIBOU	Boy de Perono.
HORTENSE	Secrétaire de Bela Ébara.
LES ÉCOLIERS	
L'ASSISTANTE	
LES MALADES	
LES EMPLOYÉS DU MINISTÈRE	
LES SENTINELLES	
LES SOURIS GRISES	
LE PELOTON	
LA FUSILLADE	
NELLY	Fille de Mallot, 4 ans.

D - L'analyse des textes : les organes du pouvoir

Ces deux pièces traitent de la question de la colonisation et de l'illusion des indépendances. En réalité les indépendances que le Congo a vécues dans les années 70 ne sont pas de véritables « indépendances ». Sony Labou Tansi propose un théâtre de la contestation où il critique ouvertement les nouveaux dirigeants. Son écriture devient la

première phase de la révolte. Il lutte contre le pouvoir qui brime et qui opprime. Il fait le portrait des figures du pouvoir : dans *La Parenthèse de sang* il s'agit des soldats et de la Capitale – métaphore du centre du pouvoir politique – dans *Je soussigné cardiaque* il s'agit du colon, du ministère de l'éducation et du médecin-chef de l'hôpital.

Nous avons eu la chance de lire la transcription intégrale d'une conférence au Centre culturel français de Lomé (Togo) en février 1988 où Sony Labou Tansi a parlé. À travers cette conférence publique, nous avons pu « rencontrer » l'écrivain comme personne et donc d'apprendre plus sur son écriture politique. Il avoue que « la plupart de [ses œuvres] partent d'un fait vécu »[3]; en fait il ne connait « pas une seule de [ses œuvres] qui ne soit pas parti d'une situation vécue ».[4] Ainsi, les portraits des organes du pouvoir qu'il dénonce peuvent être lus comme des exemples des représentants de l'autorité dictatoriale réelle du Congo.

La figure principale de cette autorité dans *La Parenthèse de sang* est le Soldat. Dans cette pièce le soldat est non pas quelqu'un qui protège le peuple mais quelqu'un qui protège la Capitale contre le peuple. Il est manipulé par la Capitale, il est déshumanisé, obéit aveuglément aux ordres. Il fait partie de l'équipe des « Onze du sang » et il personnifie l'endoctrinement et la force brute :

> RAMANA, *après réflexion.* – Vous cherchez pour rien.
> LE SERGENT. – Nous le savons.
> RAMANA. – Alors pourquoi cherchez-vous?
> LE SERGENT. – Marc, Marc ! Rappelle-moi pourquoi on cherche ?
> MARC, *violent.* – Pour… pour la Capitale.
> LE SERGENT *à Ramana.* – Pour… pour la Capitale.
> RAMANA. – Pourquoi cherche-t-elle, la Capitale ?
> LE SERGENT. – Marc ! Marc ! Rappelle-moi pourquoi elle cherche, la Capitale ?
> MARC, *furieux.* – Pour faire chier !
> LE SERGENT, *à Ramana*. – Pour faire chier. *(Un temps.)* Et pour en finir aussi.
> (pp. 13-14)

[3] Sony Labou Tansi, *À Lomé en 1988,* Travaux et Documents, Bordeaux, C.E.A.N., 2000, p. 15.
[4] *Idem.*

Le sergent ne se rappelle pas pourquoi il cherche. Il fait ce que lui demande la Capitale de manière mécanique. En fait, la Capitale enlève tout aspect humain aux soldats : ils suivent aveuglément ses ordres sans le moindre respect pour le peuple, sans le moindre état d'âme, sans la moindre réflexion.

Sony Labou Tansi décrit les soldats *tels qu'ils sont* en créant un portrait collectif de ceux qui ont le pouvoir militaire. Ce pouvoir n'a pas de conscience et se caractérise par la brutalité, la sauvagerie. Les soldats se cachent derrière les lois pour pouvoir être de « bons soldats », ils n'ont pas à se soucier du peuple, même si les ordres venant de la Capitale sont cruels. Même si les ordres sont inutiles :

> MARTIAL. – Il faut peut-être…
> MARC. – Ta gueule ! *(Silence.)* Moi je fais ce que la loi me demande.
> *(Un temps.)*
> Je suis soldat et ma conscience de soldat commence par la conscience des lois. *(Un temps.)*
> Est-ce ma faute si les lois n'ont plus de conscience? Je suis soldat. Bon soldat. Et je fais à la manière du bon soldat. (p. 21)

En créant un échantillon miniaturisé de militaires, le dramaturge force le spectateur à juger ce qui se passe dans sa société. Le portrait qu'il fait de ces soldats jette la lumière sur la cruauté tyrannique qui les caractérise à l'égard du peuple.

Les soldats sont brutaux et se mettent en colère facilement. Ils sont les marionnettes de la Capitale qui leur donne un rôle qui diffère largement de ce qu'il devrait être :

> CAVACHA. – Madame, s'il vous plaît, ne me mettez pas en colère. Je suis sergent de sang. Sergent de race. […] Un sergent, ainsi que son nom l'indique, doit parfaitement savoir serrer les gens. Je suis sergent centimètre par centimètre, tranche après tranche.
> (p. 29)

Un soldat devrait être un défenseur du peuple, un serviteur qui protège la population. L'autoportrait que fait Cavacha est frappant. Il est fier de pouvoir parfaitement « serrer les gens », il est donc l'opposé de ce dont le peuple a besoin. Ce jeu de mots devient bouleversant pour le spectateur, car celui-ci apprend les comportements et les attitudes des militaires qu'il ne peut que juger comme abominables.

La Capitale qui distribue les ordres n'a pas de visage. Elle est une institution qui ne répond à personne. Elle est puissante, impérieuse, et tyrannique. Le spectateur arrive à comprendre sa force par le biais des soldats. Pour pouvoir expliquer la raison pour laquelle la famille est condamnée, le soldat lit mot pour mot une page qui lui a été donnée par la Capitale :

> ALEYO. – Pourquoi nous tuez-vous ?
> *(Cavacha claque les doigts. Un soldat s'approche d'Aleyo, ouvre une sorte de parchemin et lit.)*
> LE SOLDAT, *lisant.* – La Cour martiale du huit, barre, huit, barre, soixante-huit, ayant condamné à mort par contumace le sieur Anamanta Lansa dit Libertashio, l'unité, groupe ou individu qui l'arrêtera est chargé d'exécuter la sentence. Tout individu, groupe ou organisation qui prêtera assistance ou asile au condamné, de quelque façon et sous quelque prétexte, s'exposera aux mêmes peines que le sieur Anamanta Lansa dit Libertashio. N.B. Tout retard dans l'exécution de la sentence en cas d'arrestation du condamné sera considéré comme un acte de haute trahison dont les acteurs s'exposeront aux mêmes peines que le condamné.
> CAVACHA, *après un silence.* – Vous avez entendu ? *(Désignant Martial.)* Nous avons trouvé Libertashio chez vous.
> *(Il boit.)*
> Nous exécuterons la sentence. (p. 28)

Le spectateur comprend par les répliques des soldats que la Capitale est intraitable. Même les soldats qui sont à son service ne peuvent pas lui faire changer d'avis. La Capitale n'est ni raisonnable ni rationnelle :

> RAMANA, *à Marc*. – Libertashio est mort.
> MARC. – Non.
> RAMANA. – Si.
> MARC. – Non, non, non et non.
> RAMANA. – Si, si, si et si. *(Un temps.)* Nous pouvons aller le dire à la Capitale.

> MARC. – Nous l'avons dit à la Capitale. Elle ne nous a pas crus. *(Il boit.)* La Capitale n'a pas d'oreilles. Elle nous demande de chercher, nous cherchons. Des Libertashio ? Nous en trouverons cinquante, nous en trouverons cent. Tant que la Capitale dira de chercher, nous cherchons. *(Un temps.)*
> Nous ne cherchons pas pour trouver : nous cherchons pour chercher. *(Un temps.)*
> Si tu dis que Libertashio est mort, c'est toi qu'on tue. Je n'ai pas envie de mourir, moi. *(Il boit.)* (p. 19)

La Capitale se sert des soldats pour exécuter les actes de violence contre le peuple. Les soldats sont effectivement dans la même « équipe » qu'elle, cependant, ils ont peur d'elle. Dans cette pièce la notion de pouvoir est quelque chose d'insaisissable. Le pouvoir est un rôle, une fonction. Le pouvoir du gouvernement totalitaire soumet les soldats à leur tour et ils tuent tous ceux qui semblent être contre lui.

Par contre, dans la pièce *Je soussigné cardiaque* l'organe de pouvoir a un visage, c'est un visage laid et ridé, c'est le visage de Perono. Cette figure est décrite par Hortense, la secrétaire du directeur général de l'enseignement, Ébara. En fait, cette réplique est la seule preuve que Perono a soudoyé ce dernier :

> HORTENSE, *brusquement.* – Perono ! J'ai trouvé : c'est un vieux morceau de cuir espagnol qui vient souvent à la villa de monsieur le directeur. Soixante ans au moins. Gros, les joues bien assises; front ridé avec une déclaration de calvitie au sommet de l'occiput. (p. 132)

Effectivement, le pouvoir de Perono a touché le docteur Manissa aussi, ce fait n'est révélé qu'une fois au spectateur par le directeur de l'enseignement qui lit la lettre écrite par Manissa pour Mallot Bayenda :

> ÉBARA. – […] Je, soussigné patati, patata… certifie patati, patata… *(Un temps.)* Et puis en bas une espèce de gri-gri avec un sceau mis à l'envers. (p. 134)

Le docteur, craignant pour sa vie et fort probablement *acheté* par le colon, a mis son empreinte à l'envers pour ne pas être pris comme étant du « côté » de l'enseignant.

Ce méchant colon, celui avec tout l'argent, devient dans cette pièce une métonymie du pouvoir économique. Il est un étranger, un colon espagnol de nationalité lebangolaise,

qui a des ressources : c'est-à-dire le pétrole, l'argent et ainsi le pouvoir. Il a un « boy » qui lui fait la cuisine, vit dans une immense villa, est entouré d'objets d'art, de masques, de collections. Il fume des cigarettes, a le profond besoin de posséder. Ici, Perono dresse son propre autoportrait :

> PERONO. – Ici, voyez-vous, monsieur l'instituteur, je suis tout. Absolument tout.
> MALLOT. – Presque tout.
> PERONO. – Absolument tout.
> MALLOT, *avec un rire*. – C'est pas impossible.
> PERONO. – Je suis le drapeau, la loi, la liberté, le droit, la prison, le diable et le bon Dieu, enfin. Vous voyez bien – tout. Si bien que toute la région m'écoute et m'obéit, disons aveuglément. (p. 87)

Le colon, qui parle toujours dans de longues répliques, et qui parle beaucoup de lui-même, donne au spectateur de nombreux points sur sa vision du monde. Sa méchanceté est soulignée à tout moment par ce qu'il dit à son propre propos :

> PERONO. – Ici personne ne me résiste. Personne. Je distribue le droit et l'oxygène. J'écrase tout le monde. Mais il faut me comprendre. Cette soif de puissance, j'en ai besoin pour fabriquer ma propre manière de respirer; j'en ai besoin pour fonctionner.
> Oui ! Toute ma chair et tout mon sang me prient de suffoquer les autres. (p. 89)

Il possède l'argent, et dans un pays aussi pauvre que le Lebango, celui qui a de l'argent établit ses propres règles. Il ne se décrit pas comme étant au cœur de la loi, mais comme étant la loi elle-même :

> PERONO. – Dans ce pays personne ne pose de questions à l'argent. Non, personne. Je suis le bonheur, le malheur, l'amour, la haine, le drapeau et la loi. Je suis le bien et le mal. Tout dans ce monde m'appartient : les idées, les hommes, les nations, tout. L'homme est une soif de posséder – et moi le breuvage. (p. 92)

Les atrocités dans les deux pièces font partie des systèmes de pouvoir. Le dramaturge décrit sa propre réalité sous une forme mimétique.

Chapitre II – La révolte dans les deux pièces

> Un seul péché : la liberté. J'ai passé ma vie à crier vive Libertashio. Je ne suis que cette force de dire : à bas la dictature – celles des hommes, celle des choses, celle de Dieu si elle existe.[1]

La force de la révolte est omniprésente dans les pièces de Sony Labou Tansi, elle se manifeste comme une expression d'un ras-le-bol, d'un réveil, d'une marque de rupture. La révolte est une action par laquelle un individu ou une collectivité refuse une autorité ou une règle sociale établie ; elle peut être sociale, politique ou morale. En fait, chacun des personnages dans *La Parenthèse de sang* incarne sa propre forme de cette insoumission. Sony Labou Tansi dépeint sa propre société à travers ses pièces : une société saturée de révolte. Les dominants se révoltent contre les dominés, les dominés se révoltent entre eux, et tout le long du chemin le phénomène est en état de propagation.

Le dramaturge décrit les conflits de sa société en miniature, chaque individu sur scène personnifie une couche de révolte. Le Fou représente l'état primaire de la désobéissance. Il ne suit pas les règles sociales : il dit ce qu'il veut. Il utilise un langage qui n'est que partiellement compréhensible par les autres. Il crie : « Pas sur la tombe de Libertashio ». (p. 11) Il parle comme si son corps est possédé par de nombreux esprits. Il boit pour eux : « Il y a dans moi Sakomansa et Sakomansa boit comme quatre ». (p. 8) Il mange pour eux : « Nous sommes douze dans mon corps. On y est serré comme des rats. Encore, puisque douze, ça mange comme douze ». Même, il fume pour eux : « Le douzième de mes habitants veut fumer. Personne n'a une cigarette ? » (p. 10) Le

[1] Sony Labou Tansi, *La Parenthèse de sang*, p. 46. (Propos de Yavilla.)

spectateur comprend plus tard quand Martial explique l'arbre généalogique de la famille que les esprits qui habitent la tête du Fou sont en fait les membres déjà morts de la famille de Libertashio. La folie du Fou symbolise la révolte même de Libertashio, comme dit Aleyo : « On dirait que c'est l'esprit de notre pauvre père qui remplit sa tête ». (p. 6) Les esprits de Libertashio et des onze autres membres révoltés de sa famille résident dans le Fou : il est débordé par la force de la révolte.

La famille vivante de Libertashio, particulièrement sa femme et ses filles, exprime également la révolte de la famille opprimée. Elles révèlent la notion de la révolte du rebelle qui a été, avant sa mort, le chef de leur famille. Un homme fort et courageux et qui est encore, selon sa femme Kalahashio en sanglots, « …entier…dans nos mémoires ». (p. 10) Quand les soldats s'approchent de la villa, le neveu, Martial, veut partir. Sa cousine Ramana, remplie de la force de Libertashio, refuse : « Jamais ! Cette terre nous est clouée dans le sang ». (p. 10) Elle conteste l'idée de Martial, elle résiste à la menace des soldats qui s'avancent sur la terre de son père.

Les trois filles de Libertashio expriment le courage : cette résolution se manifeste dans leur attitude de refus et d'hostilité envers les soldats qui leur demandent leurs dernières volontés. Ramana voudrait, en tant que dernière volonté, « cracher dans la gueule du sergent. Trois bonnes fois ». (p. 29) Elle n'a pas peur d'exprimer sa totale répugnance de l'autorité militaire qui menace sa famille. Yavilla voudrait « mourir dans la Capitale sous les yeux du président ». (p. 31) Elle veut faire prendre conscience au pouvoir politique de ce qu'il fait endurer aux innocents. Aleyo, la cadette, voudrait « épouser le sergent avant de mourir ». (p. 31) La brave jeune fille est déterminée à prolonger la vie de sa famille et même peut-être la sauver en épousant l'ennemi.

La révolte des filles devient contagieuse. Leur cousin qui, à l'arrivé des soldats, voulait s'enfuir par lâcheté, et qui, au questionnement des soldats, affirme qu'il n'approuve pas les agissements de son oncle le premier soir et finit par se ranger du côté de ses cousines. Martial comprend finalement que la vie et la mort de sa famille est le point de départ d'une nouvelle situation :

> ALEYO. –Pas la peine d'avoir existé.
> MARTIAL. –Si, il fallait bien.
> ALEYO. –Pourquoi ?
> MARTIAL. –Pour ouvrir la parenthèse.
> ALEYO. –Pour ouvrir la parenthèse. *(Un temps.)* Mais qui va la fermer ? (p. 37)

La révolte est épidémique, elle touche tout le monde qui connaît la violence de la Capitale.

La révolte a même contaminé le lieu du pouvoir, car les soldats s'entre-tuent comme on peut le constater dans les nombreuses didascalies :

> *(Marc dégaine et tire sur le [premier] sergent.)* (p. 15)
> *(Pueblo dégaine et abat Marc.)* (p. 23)
> *(Même terrasse. Même Fou. Mais aux tombes se sont ajoutées celles des sergents Pueblo et Sarkansa. Cavacha en est sergent.)* (p. 28)

Il s'agit d'une révolution de palais. Chaque fois qu'un soldat exprime la vérité, que Libertashio est en fait mort, il est systématiquement tué par un de ses camarades. Les soldats, un par un, admettent sa mort, et ils sont, un par un, enterrés à côté de ce rebelle. Celui qui tue le sergent actuel devient lui-même la prochaine cible.

Ceux qui sont au pouvoir ne sont pas dans un milieu stable. À n'importe quel moment un membre de leur équipe peut prendre sa revanche – elle se construit de l'intérieur de l'équipe ou bien de l'intérieur psychologique d'un soldat. Le dernier soldat à obtenir le poste si convoité de sergent vit dans un état permanent de révolte interne :

> CAVACHA. – Avant de venir aux armes, j'étais instituteur. Et ça me revient cette odeur d'instituteur, ce goût de la craie, cette couleur des visages. L'alcool, c'est pour faire taire mon odeur d'instituteur qui porte plainte devant ma carrure de sergent. (p. 32)

Dans cette petite astuce, le spectateur se rend compte que le sergent a été une fois un homme correct, avant de subir les endoctrinements de la Capitale. Maintenant il boit pour effacer cette vie passée, il boit pour oublier qu'il est en lui-même déçu, il boit pour oublier l'atrocité qu'est devenue sa vie. Effectivement, il a besoin du vice de l'alcool pour pouvoir étouffer sa propre auto-révolte.

Le phénomène de la révolte se propage aussi aux nouveaux arrivés sur scène au début du troisième soir. Le curé, qui est venu pour présider à la messe des noces de Cavacha et Aleyo et aussi pour confesser les condamnés, ne peut pas oublier les barbaries des soldats. Il commence en étant aussi hostile envers eux que son poste de curé lui permet, tout en montrant une maîtrise de soi. Il déclare au sergent : « Je suis venu avec tout sauf le Seigneur. Le Seigneur ne peut pas venir chez un ass… chez un t… chez un type méchant ». (p. 44) Il n'exprime rien de trop odieux, car il demeure un homme de Dieu, mais le spectateur comprend très bien quand il dit *presque* ce qu'il veut exprimer que c'est en fait quelque chose de pire. Il demeure calme aussi longtemps que possible avant de finir par exploser « Vive Libertashio ! » (p. 50) Après cette explosion de révolte, il déchaîne sa fureur intérieure sur les soldats et affirme exactement ce qu'il souhaite dire : « Je m'en fous ». (p. 50) Il oublie son rôle de curé et commence à parler aussi grossièrement que les soldats : « Oui ! Avec ta maman ! » (p. 51)

Le couple qui arrive sur scène avec le curé, les Portès, incarne encore d'autres types de révolte. L'homme se révolte contre l'adultère de sa femme et la femme se révolte contre les actions de son mari. Le docteur crie à sa femme : « Ta gueule, toi là ! Si tu n'avais pas été la chienne des chiennes que tu as été, je n'aurais pas eu ce cœur d'en

aimer une autre. » (p. 57) Dans sa rencontre avec sa famille prise en otage, la force de la révolte est activée dans l'esprit du docteur. Il ne peut pas se taire, comme il a fait pendant des années durant. La rencontre de cette famille marque une rupture avec sa femme. Il devient immédiatement amoureux d'Aleyo qui représente pour lui l'accès à un nouveau stade : celui de la révolte. La force de la rébellion de la fille de Libertashio suscite une révolte pour le docteur. Il déclare à cette dernière qu'elle est sa « nouvelle terre », son « nouveau soleil » et son « nouveau sang ». (p. 47) Il continue en disant qu'elle est sa « nouvelle raison », sa « nouvelle lumière » et son « nouveau battement ». (p. 47) Aleyo est la métonymie du point du départ pour une nouvelle vie pour ce docteur, qui était jusque là un homme déprimé, trompé par sa méchante femme.

Illuminé par la force de désobéissance de la famille de son « nouveau soleil », le docteur se joint promptement à l'équipe des dominés :

> LE DOCTEUR. –L'étincelle. *(Un temps.)* Pourquoi veulent-ils vous tuer ? Parce que vous avez dit vive Libertashio ? *(Il crie.)* Libertashio ! Vive Libertashio ! À bas la dictature. C'est le cri de demain. C'est l'oxygène de demain. Vous avez eu raison. *(Il crie.)* À bas les esclaves du sang. *(Silence général.)* À bas les monstres suceurs de sang. Vive l'espoir ! (p. 48)

Fou d'amour, le docteur dénonce le régime tyrannique, épris par un nouvel esprit pour le futur.

L'amour du docteur pour la fille du rebelle l'oblige à vouloir épouser Aleyo comme dernière volonté. La résolution de son mari de se marier avec une autre femme déclenche une folie chez Madame Portès. Elle atteint son paroxysme de révolte quand la cérémonie commence :

> MME PORTÈS. – Non ! C'est trop ! *(Elle crie.)* Vive Libertashio !
> *(Elle crie en courant dans toute la pièce comme une folle.)*
> Vive Libertashio ! Vive Libertashio !
> *(Elle commence à parler une langue incompréhensible.)*

> Voueza nazo dashé cala mani Libertana. Okom pourassé akari brouma. Soum ! Soum soumpra, soumprana mani manouméni. (p. 51)

Madame Portès rejoint le Fou. Elle se rebelle contre son mari : la contagion de la révolte l'a touchée, elle aussi mais sur un autre plan.

Sony Labou Tansi a une connaissance profonde des habitudes des individus de sa société. Il perçoit dans sa communauté un esprit de révolte qui commence à se manifester. Il crée des personnages qui imitent les rébellions des gens réels : les « onze de sang ». Les comportements, les attitudes, et les passions des personnages se déroulent devant le spectateur, qui voit sa propre société devant lui. Il peut la juger à travers le développement des scènes : il peut donc choisir l'équipe à laquelle il veut se joindre.

Chapitre III – Typologie du révolté

> L'esprit frondeur qui faisait de Sony un rebelle se trouve bien illustré dans *Je soussigné cardiaque* où le dramaturge aurait bien raison de s'écrier ou d'affirmer à la manière de Flaubert : « Mallot Bayenda c'est moi ».[1]

Dans *La Parenthèse de sang* le révolté, Libertashio, est seulement évoqué, tandis que dans *Je soussigné cardiaque* le révolté est vivant et réel. Ici il devient une réalité. Mallot Bayenda est le prolongement, c'est-à-dire la forme réelle et non virtuelle de ce que représentait Libertashio. Dans cette deuxième pièce nous voyons l'incarnation de la révolte d'un individu. Cet individu est le symbole de l'insoumission.

Mallot Bayenda est un dissident. Il lutte pour sa propre liberté, conteste le pouvoir arbitraire, la corruption et l'exploitation du pauvre dans son pays : le Lebango. Il refuse de jouer le jeu. Il est le révolté absolu et il demeure fidèle à lui-même pendant toute sa vie :

> MANISSA, *touché.* –À part tes diables et ta femme, qui as-tu?
> MALLOT. –Mon père. Un mort qui vit de moi. Une ancienne carcasse de planteur d'ignames. Vous ne pouvez pas comprendre, docteur. Il se mettait à genoux pour supplier les gros messieurs d'Hozana de lui acheter ses queues de persil. Parce qu'il fallait bien qu'on mange, nous. Ma mère, ma sœur et moi. J'avais deux frères : Léon et Stani. Les ainés. Ils ont été mangés par un coup d'État. (p. 119)

À cause de son expérience d'enfant où il a « trop vu [s]on père à genoux » (p. 119) il ne peut pas comme adulte rester silencieux devant les injustices. Il veut vivre sa vie en suivant ses propres règles, et se bat contre ceux qui ont injustement pris le pouvoir dans son pays. Sa vision de sa propre liberté est simple : « Je vais me créer, me mettre au

[1] Niossobantou, *op cit.*, p. 434.

monde. Exister à cent pour cent. Fonctionner. Choisir ma taille et mes dimensions ». (p. 102)

Cependant, Mallot Bayenda ne se voit pas comme un héros. Pour lui, la rébellion vient tout naturellement : « Mais je ne suis même pas un héros. Même pas. Toutes les fois que le cultivateur voit une mauvaise herbe, il l'arrache. Comme ça. Par habitude ». (p. 95) Quand il voit une injustice il ne peut pas se taire. Quand il découvre une corruption, il ne peut pas cacher sa rage. Quand il aperçoit l'exploitation, il ne peut pas se cacher.

Pour éviter le même sort que son pauvre père, Mallot Bayenda a cherché une éducation. Il explique : « Je suis le seul salaud de la famille qui aura pu gravir la société jusqu'au degré d'instituteur ». (p. 119) Cet emploi est une meilleure manière de faire vivre sa famille, mais aussi une façon de former les enfants. Il veut absolument enseigner aux jeunes car « il y a du pays pour tout le monde ». (p. 81) Son dernier déménagement le conduit, avec sa famille, dans la ville d'Hozana, une ville qui « appartient » à Perono le Tout-puissant. Avant même de déballer ses boîtes dans sa nouvelle maison, Mallot lui rend visite pour chercher du pétrole car « ça manque partout ». (p. 80) Le méchant colon personnifie tout ce que l'instituteur déteste dans son pays. Cette rencontre déclenche ainsi la dernière rébellion du révolté : il se révolte par réflexe de justice, d'ordre et de respect de l'autre.

Exaspéré par la corruption qui est l'essence même du colon, l'instituteur refuse de lui obéir, insistant qu'il est « impossible à mettre en conserve ». (p. 92) Il crie : « Je suis l'IMPRENABLE. L'HOMME PREMIER ». (p. 94) Lorsque Perono veut le soudoyer avec du pétrole il prend le bidon et le vide sur le tapis. Agacé par l'insoumission de l'instituteur, Perono lui ordonne : « Tu mettras tes genoux là où tu as versé le pétrole pour

me demander pardon ». (p. 99) Et commence ainsi la révolte finale de Mallot Bayenda pour sa propre liberté.

Sa révolte absolue ne peut être abandonnée. Intérieurement, l'instituteur se dit : « Et qui gagne si tu démissionnes ? Si tu Fous le camp ? Perono. Les autres. La Foutaise ». (p. 102) Il se rappelle à sa propre conscience : « Je suis la réalité de ce pays ». (p. 111) et se réconforte : « Je ne sais pas pardonner ». (p. 116) La détermination amène Mallot Bayenda chez le docteur Manissa. L'échange avec le docteur démontre une autre lutte : la quête d'un morceau de papier qui lui changera la vie. Le docteur ne veut pas lui donner ce papier qui prouvera qu'il est trop malade pour enseigner et qu'il devra prendre un emploi au Ministère de l'éducation et non dans une salle de classe. Mallot persiste, il est patient et il n'accepte pas le NON comme réponse. Cela lui prend trois jours pour convaincre ce médecin, mais finalement il accomplit sa tâche. Il persuade le docteur à écrire le papier qui déclare l'existence chez lui une « insuffisance cardio-pulmonaire » (p. 118), c'est-à-dire la tuberculose. Selon *Le Petit Robert*, la tuberculose est une « maladie infectieuse et contagieuse, inoculable, causée par le bacille de Koch, commune à l'homme et à certains animaux (bovidés), dont la lésion caractéristique est le tubercule, et qui affecte le plus souvent le poumon ».[2] Ce n'est pas par hasard qu'il choisit une maladie si infectieuse, car il veut que son esprit de rebelle inocule toute sa société : « J'ai besoin de tout le monde. Tous les hommes ». (p. 127) En outre, l'idée de contaminer les autres avec la révolte est primordiale. Mallot Bayenda prend son précieux papier et se dirige vers le bureau de Bela Ébara.

Ce directeur général de l'enseignement en République du Lebango, est lui-aussi « pourri », et touché par la corruption de Perono, il force l'instituteur à attendre trois mois

[2] Robert, *op. cit.,* p. 2641.

avant de le recevoir. Cette attente, comme celle chez le docteur démontre l'esprit dissident de Mallot. Encore une fois, il ne supporte pas la contradiction. Il est persévérant, en effet, il sait ce qu'il veut et il n'y renonce jamais. En patientant dans la salle d'attente, Mallot Bayenda contamine Hortense, la secrétaire, avec son esprit rebelle. Elle lui dit : « Je suis avec vous monsieur ». (p. 123) Et alors elle convainc le directeur de recevoir finalement le révolté en prétextant qu'il est son cousin. Plus tard, elle explique à Mallot comment l'inoculation s'est faite : « […] le bruit que vous faites, ça colle. Ça reste longtemps dans les oreilles ». (p. 130)

Quand le rendez-vous ne se déroule pas tel que prévu, Mallot Bayenda professe des menaces et insulte Ébara. Il fait comprendre au directeur qu'il est, encore une fois : « L'imprenable imprenable. Est-ce que seulement vous comprenez ce mot? Je pèse des tonnes, des mondes, des univers. Je le soulève. Je vous le jette sur la tête. Là! *(Il lui crache à la figure.)* » (p. 136) Le directeur reçoit les injures suprêmes du révolté : « Vous êtes l'impérialisme, le colonialisme, le sous-développement » (p. 138) ainsi que « Satan! » et « Ordure ! » À ce point de l'intrigue l'instituteur veut carrément tuer le directeur, il se dit qu'il pourrait le « pousser là par la fenêtre » (p. 138) mais il se souvient d'un fait qui l'arrête. « Mais je ne suis pas un criminel ». (p. 138)

C'est la vérité. Mallot Bayenda n'est pas un criminel. Il est un révolté – le révolté absolu. Il incarne la révolte dans tous les domaines de sa vie. Il ne frappe personne, ne tue personne. Quand il est extrêmement enragé, il ne fait que cracher sur ses opposants pour les humilier. Sa révolte se fait avec des gestes et des paroles mesurés. Il se dit : « Fais du bruit. Le bruit de ta marque. Marche. Bouge. Crie ». (p. 74) Il déclare : « Moi je vous

beugle là, en face. Comme cela, un jour, tout change ». (p. 123) La révolte est la marque de sa personnalité.

Il est arrêté et condamné pour avoir fait du bruit. Néanmoins, il sait qu'il a « grillé l'univers, [il a] grillé [s]on siècle ». (p. 75) Il a exposé des inégalités, déstabilisé les hommes au pouvoir, jeté de la lumière où il n'y en avait pas. Ainsi, le révolté a ouvert la porte de la révolte pour ceux qui suivront. Sa société se souviendra de lui et ses pas préliminaires seront suivis : « Quatre qui se souviennent. Quatre qui pensent. […] C'est doux de raconter à un enfant qu'il a eu un papa casse-mondes ». (p. 75) Mallot Bayenda a cassé le monde, puis il a laissé des failles pour demain. Comme le dit l'adage: on ne fait pas d'omelette sans briser des œufs. Mallot Bayenda s'est sacrifié pour casser le monde comme il était auparavant : c'est aux prochaines générations de le reconstruire comme il se doit, avec justice, équité et égalité.

À travers son personnage de révolté, Sony Labou Tansi lance un appel à la société d'agir et de prendre la parole. Mallot a été la seule goutte d'eau qui a créé beaucoup de vagues. Avec ce personnage, le dramaturge a ouvert une autre parenthèse, une parenthèse qui sera fermée seulement quand son pays deviendra un pays de justice et d'égalité sociale.

Chapitre IV - Sony Labou Tansi ou un théâtre de l'action

> Comme on peut le constater, l'activité théâtrale est saisie par Sony Labou Tansi dans son caractère pluriel : c'est d'abord ce par quoi se manifeste l'intersubjectivité; le « je » se lance dans une quête permanente de l'autre; autrement dit, le théâtre est un moyen d'établissement d'une communauté d'individus libres et conscients ; ensuite le théâtre c'est pour lui, une activité ludique par laquelle il exprime son refus, sa révolte contre toute forme de domination et d'aliénation de l'individu.[1]

Dans ces deux pièces, *La Parenthèse de sang* et *Je soussigné cardiaque*, nous avons relevé la richesse thématique de la révolte et du révolté. À travers les figures « marginales » qu'on y découvre, Sony Labou Tansi donne plus de lumière sur les conflits au sein de sa propre société. Il ouvre la fenêtre sur les problèmes d'abus d'autorité et de pouvoir qui y existent. Effectivement, ces figures ne sont en quête que des droits fondamentaux, surtout le droit à la liberté et à la vie.

À travers le simulacre de la réalité qu'il crée, le dramaturge fait le portrait des citoyens qui se révoltent et incarnent une nouvelle mentalité : celle de l'individu libre et responsable qui refuse de subir le pouvoir. La valeur instructive de la *mimêsis* invite le public, dans ce théâtre, à une prise de conscience de sa situation. Le spectateur est ainsi amené à se poser la question suivante : est-ce que je fais partie de l'équipe du Sang ou celle des Entrailles ?

Instructeur et philosophe, Sony Labou Tansi est en négociation avec son peuple comme Libertashio et Mallot Bayenda le sont pour le public du théâtre. Il duplique sa

[1] Abel Kouvouama, « Sony Labou Tansi ou L'utopie pratiquée » in Kadima-Nzuji, Mukala, Kouvouama, Abel et Kibangou, Paul, *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 99.

propre réalité presque parfaitement sur scène et laisse le spectateur de tirer ses propres conclusions. Le dramaturge souligne pour le public les abus de pouvoir, l'immoralité politique et l'exploitation de l'homme par l'homme, et en faisant cela il l'invite à poser des actes concrets. En fait, Sony Labou Tansi amène son spectateur vers un réel possible, vers une opportunité d'ouverture et de renouvellement. Sa « création » artistique propose une un nouvel idéal : une Afrique libre et triomphante.

Bien que la plupart de ses personnages aient tristement, mais courageusement, réalisé le sacrifice suprême, certains survivent, donnent au spectateur une vision positive de l'avenir. Le docteur Portès, l'intellectuel de la première pièce, et les filles de Mallot Bayenda, les enfants de la deuxième œuvre, survivent. Le docteur, à la page 58 explique : « On ne tue pas la trahison en tuant le traître ». (p. 58) Il souligne le fait que la révolte ne se fait pas avec les armes. Elle se fait avec l'intelligence, avec la science, avec les mots. L'intellectuel a un choix, soit il soutient la Capitale, soit il soutient le peuple : il n'existe pas, dans ce cas, d'entre-deux. La survie des filles Bayenda souligne le fait que la prise de conscience doit être un défi pour les enfants. Effectivement, les enfants sont primordiaux dans la création d'une « Afrique libre, une Afrique indépendante, une Afrique respectée ».[2] En fait, c'est le travail de l'intellectuel de transmettre, de communiquer, d'infecter les enfants avec un esprit de justice. C'est la « propagande positive » qui peut changer l'Afrique, ainsi que tout autre endroit où de telles formes d'abus sont présentes.

[2] Sony Labou Tansi, *À Lomé*, *op cit.*, p. 16.

Sony Labou Tansi se sert de son théâtre comme « outil de protestation » et « d'éveil des consciences ». Il a un rêve pour son Afrique, un rêve pour le futur, il a un rêve pour l'humanité. Son œuvre est en fait sa manière de partager son rêve avec sa propre société et, plus largement, avec le monde entier. Les personnages qu'il crée deviennent en fait son porte-parole. C'est le dramaturge lui-même qui parle dans la pièce, c'est son souffle que nous voyons, que nous entendons à haute voix sur scène de l'outre-tombe. Cette idée est précisée par Richard-Gérard Gambou, maître-assistant de philosophie à l'Université Marien Ngouabi de Brazzaville dans l'introduction de son article « L'idée de liberté et de démocratie chez Sony Labou Tansi ». Il écrit :

> C'est dans ce sens que nous devons comprendre pourquoi est et reste importante en Afrique l'œuvre de Sony Labou Tansi: elle contribue à éveiller les consciences des hommes aux vertus de la démocratie.[3]

L'enfant que Mallot Bayenda rencontre dès son arrivée à Hozana est effectivement le symbole de tous les enfants de l'Afrique. L'instituteur lui dit : « Tu as ma mission, là, dans ton petit crâne ». (p. 79) L'instituteur est la personnification du dramaturge. L'œuvre du dramaturge nous propose une véritable possibilité de résistance, voire une véritable éventualité de libération de tous les membres de l'« équipe des Entrailles ». Pour pouvoir réaliser le rêve personnel de Sony Labou Tansi, qui devrait être le rêve de toute l'humanité, nous devrons tous continuer de transmettre ses idées. Nous devrons continuer à lire ses romans et *surtout* à mettre en scène ses pièces de théâtre. Nous devrons crier sur tous les toits de toutes nos villes et de toutes nos forces :

VIVE LIBERTASHIO ! VIVE MALLOT BAYENDA !
et plus important encore :
VIVE LE THEATRE !
Pour que la réalité du théâtre devienne celle de nos rêves de liberté !

---

[3] Gambou, *op cit*, p. 351.

TROISIEME PARTIE : LE LANGAGE DE LA REVOLTE CHEZ MICHEL TREMBLAY

Chapitre I : Michel Tremblay et la réalité québécoise

A - Le dramaturge

Michel Tremblay est né le 25 juin 1942, en plein milieu de la Deuxième Guerre mondiale en Europe, dans un quartier ouvrier de l'Est de Montréal, le Plateau-Mont-Royal. Il est le cadet d'une famille de cinq enfants. Ses parents, assez âgés au moment de sa naissance, avaient perdu deux bébés quelques années avant son arrivée au monde. Il a grandi dans une maison de sept pièces de la rue Fabre - partagée par trois familles – en tout, treize personnes occupaient ce même petit espace. De plus, cette maison était pleine de femmes car les hommes étaient la plupart du temps partis à la guerre : « ce cocon féminin a influencé son enfance, son tempérament et son œuvre littéraire. »[1]

De plus, il est né dans une ville divisée en deux, géographiquement et métaphoriquement, par le boulevard St. Laurent : la langue parlée à l'Est de ce boulevard était, et demeure aujourd'hui, le français, et la langue parlée à l'Ouest, l'anglais.

Étudiant brillant, Michel Tremblay a obtenu une bourse pour étudier dans un collège classique. Cependant, comme il a trouvé ce collège absolument trop bourgeois à son goût, il a laissé tomber les cours après seulement quelques mois. À la place de cette éducation classique post-secondaire, il s'est inscrit, à l'âge de dix-huit ans, à *L'Institut des Arts Graphiques* où il a appris le métier familial pour devenir linotypiste. Avide de connaissances, il a lu tous les classiques pendant son temps libre « continuant par lui-

[1] Boulanger, *op cit.*, p. 8.

même sa formation culturelle »[2]. Il est donc « un bon exemple de l'autodidacte québécois curieux et bien informé ».[3] Dans une interview avec Donald Smith, il explique :

> J'ai décidé que plutôt de perpétuer une génération d'écrivains qui venaient des collèges classiques et qui se penchaient sur le pauvre monde – ils avaient beau oublier qu'ils venaient de là et qu'ils en étaient sortis – il fallait écrire du théâtre qui se passait de l'intérieur, où on se sentait pas que ça venait de l'extérieur.[4]

En 1959, le jeune dramaturge a écrit sa première pièce, *Le Train*, qui a remporté le premier prix du concours des jeunes auteurs de Radio-Canada cinq ans plus tard. Cette même année, en 1964, Tremblay a rencontré André Brassard, qui deviendra son complice permanent dans le domaine théâtral – dès lors Brassard sera son metteur en scène pour la première création de chacune de ses pièces, et ce jusqu'en 2003. *Le Train* sera la seule pièce qui se situe ailleurs que sur le Plateau-Mont-Royal ou le Boulevard Saint Laurent - alias La Main. En 1965, Tremblay écrit *Les Belles-Sœurs*. Dans sa conférence « Staging a Nation: Evolutions in Contemporary Canadian Theatre »[5], Robert Wallace dit que d'après les rumeurs qu'il a entendues, Tremblay voulait mettre cette pièce à la poubelle parce qu'elle avait été rejetée par le jury du Festival National (The Dominion Drama Festival). En fait, c'est André Brassard qui l'a sauvée du dépotoir métaphorique pour une lecture au C.E.A.D. (Centre des Auteurs Dramatiques) en mars 1968, et tout à coup, après cette fameuse lecture, cinq compagnies de théâtre voulaient déjà en acquérir les droits. Les droits ont été finalement vendus par l'équipe Tremblay/Brassard au Théâtre du Rideau Vert. Après avoir écrit plusieurs autres pièces (*En pièces détachées* et *À toi, pour*

---

[2] Louise Carrière, *Michel Tremblay, du cinéphile au scénariste*, Montréal, Les 400 coups, collection « Cinéma », 2003, p. 17.
[3] *Ibid.*
[4] Donald Smith, « Michel Tremblay et la mémoire collective », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, numéro 23, 1981, p. 50.
[5] Robert Wallace, "Staging a Nation: Evolutions in Contemporary Canadian Theatre", *Canada House Lecture Series 69*, Leeds, University of Leeds Press, 2002.

toujours, ta Marie-Lou en 1970, *Trois petits tours* en 1971, *Demain matin, Montréal m'attend* en 1972, *La Duchesse de Langeais* en 1973), il crée la pièce *Hosanna* en 1973. Actuellement, il continue de créer des pièces, la plus récente étant *L'Oratorio de Noël*, qui a été jouée pour la première fois en 2012. Michel Tremblay est aussi romancier et scénariste.

B - Présentation des œuvres du corpus

1 - Les Belles-sœurs

L'action se déroule en 1965 dans la cuisine de Germaine Lauzon, femme au foyer, dans un quartier ouvrier de l'Est de Montréal. Elle vient de gagner un million de timbres primes de Gold Star dans un concours. Ces timbres vont lui permettre de se procurer des objets du catalogue de la compagnie – des meubles et de petits appareils électroménagers, par exemple. Elle invite chez elle ses sœurs, ses belles-sœurs et ses voisines pour l'aider à accomplir l'énorme travail de coller ses timbres dans ses livrets. Au cours du « party de collage de timbres » les femmes discutent de leurs vies et de leurs frustrations. Une par une, elles commencent aussi à voler ses timbres : la pauvre Germaine ne s'en rend compte qu'à la fin de la pièce.

Répartition de personnages :

Il s'agit ici de la répartition établie par l'auteur à la page 6.

(Quinze femmes composent la distribution de la pièce, leur âge variant entre 20 et 93 ans.)

Germaine Lauzon
Linda Lauzon
Rose Ouimet

Gabrielle Jodoin
Lisette de Courval
Marie-Ange Brouillette
Yvette Longpré
Des-Neiges Verrette
Thérèse Dubuc
Olivine Dubuc
Angéline Sauvé
Rhéauna Bibeau
Lise Paquette
Ginette Ménard
Pierrette Guérin

Cette liste, déjà longue, celle des personnages évoluant directement sur la scène, est suivie en postface de plus d'une centaine d'autres noms de personnages évoqués. C'est donc une œuvre qui semble inclure toutes les familles québécoises, comme les Baril, les David, les Gervais, les Latour, les Ménard, les Ouimet et les Tremblay.

2- Hosanna

L'action se déroule dans l'appartement appartenant à un couple homosexuel vieillissant après une soirée d'Halloween. Hosanna – alias Claude Lemieux, qui travaille de jour comme coiffeur et s'habille en femme le soir - et Cuirette – alias Raymond Bolduc, un artiste motard chômeur - rentrent chez eux. Hosanna est en larmes. La soirée ne s'est pas bien passée, leurs « ami(e)s » ont joué un mauvais tour au travesti, qui a travaillé pendant longtemps sur son costume de Cléopâtre, ce qui devait être le rôle de sa vie. Quand Hosanna est arrivée pour son entrée grandiose, elle s'est trouvée dans une foule de Cléopâtres, toutes plus belles qu'elle. Le couple se dispute pendant deux actes, en parlant de leur relation, de leur vie et de leur insécurité.

Répartition de personnages :

Il s'agit ici de la répartition établie par l'auteur à la page 9.

Hosanna
Cuirette

Si les deux pièces ont retenu l'attention de la critique, c'est parce qu'elles ont montré un rapport particulier avec le contexte linguistique dominant le territoire nord-américain de l'époque.

Chapitre II : Contexte linguistique sur le territoire nord-américain

La langue française a fait son « entrée sur la scène » nord-américaine[1] en 1534 quand Jacques Cartier qui cherchait, en réalité, la route des épices, a découvert ce qui est aujourd'hui le Canada. À cette époque, le français a pris de force le statut d'une langue colonisatrice, entrée en contact avec plusieurs langues amérindiennes[2]. Avec un grand nombre d'emprunts linguistiques amérindiens inévitables, le français en Nouvelle-France est devenu, assez tôt, ce que l'on pourrait décrire comme *une variante* de la langue française telle qu'elle était parlée en France. De plus, ces premiers colons, majoritairement mâles, parlaient déjà plusieurs versions de leur langue maternelle, car ils venaient de différentes régions de la France, puisqu'à cette époque « l'hexagone » n'était qu'« une mosaïque de variantes, de régiolectes (suivant une répartition géographique) eux-mêmes divisés comme toute matière linguistique à caractère en sociolectes. »[3]

Pour pouvoir peupler la Nouvelle-France, les Français se sont rendus compte qu'il fallait équilibrer le ratio homme-femme. Pour ce faire, la France a envoyé, entre 1663 et 1673, environ 800 jeunes filles, appelées les « filles du roi », vers leur nouvelle colonie. Ces filles étaient recrutées, pour la plupart, dans le « Bassin parisien »[4] et parlaient déjà toutes le français. Avec leur progéniture, elles ont largement contribué à la puissance ainsi qu'à la conservation de la langue des dominateurs pendant les cent ans qui ont suivi.

---

[1] En 1608, Samuel de Champlain a établi la colonie avec pour résultat l'intensification de la langue française dans ce qui est devenu la Nouvelle France.
[2] Mon analyse ne tiendra pas compte de cet aspect de l'histoire.
[3] Mathilde Dargnat, *Michel Tremblay : Le « joual » dans les Belles-Sœurs*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 15.
[4] *Ibid.* p. 16.

En 1756, la Guerre de Sept Ans a éclaté en Europe entre les Anglais et les Français. Malheureusement pour les Français, cette guerre provoquera la chute de la Nouvelle-France. En 1759, les Anglais ont été victorieux sur le terrain canadien. Finalement, en 1763, avec le Traité de Paris, la France a cédé la Nouvelle-France à l'Angleterre, contribuant à la disjonction entre les Canadiens-français et les Français :

> Le Canadien fier (…) fut profondément blessé dans son identité. D'un côté, pour une question de survie, apparut une certaine obligation d'identification à la France traditionnelle et catholique, pour se défendre de l'assimilation anglophone. D'un autre côté, la rupture avec la France, ressentie comme un abandon, fit germer un sentiment de rejet et de rancœur envers la métropole. La langue française, face au danger de l'assimilation, fut protégée comme une relique face à des profanateurs (…)[5]

La langue des dominateurs est devenue quasi-immédiatement la langue des dominés. Cette seconde colonisation a provoqué la fuite massive des élites canadiennes françaises : les seigneurs, les administrateurs et les militaires ont tous abandonné le Canada pour regagner la France. En conséquence, l'anglais est devenu la langue unique de l'économie et du commerce du jour au lendemain.

En 1840 avec L'Acte d'Union[6], l'anglais devient constitutionnellement la seule langue officielle. Le sort et l'attitude des Francophones s'empirent: « en plus d'être une nouvelle fois conquis, les Canadiens français se sentirent attaqués dans leur culture, dans leur langue, dans leur identité nationale. »[7] La communauté francophone canadienne s'isole et grâce aux croyances catholiques commence à procréer à un rythme assez rapide : « le repli sur soi, sur la trinité église-campagne-langue française constitua une bonne résistance grâce à l'augmentation démographique importante des Francophones, nommée la "revanche des berceaux" ».[8]

---

[5] *Ibid.* p. 18.
[6] *Ibid.* p. 20.
[7] *Idem*.
[8] *Ibid.* p. 20.

Cette large démographie francophone n'a toutefois pas les mêmes opportunités que ses voisins anglophones :

> En 1963, la *Commission Laurendeau-Danton,* commandée par le Canada, établissait la situation des Francophones sur l'ensemble du territoire canadien. Le constat d'infériorité et d'inégalité des chances entre un Anglophone et un Francophone fut à l'origine de l'adoption à Ottawa de la *Loi sur les langues officielles* en 1969 ; loi qui reconnaissait le français, comme l'anglais, langues officielles du Canada.[9]

Cela nous amène au moment de l'histoire où la première pièce de Michel Tremblay a été mise en scène au Théâtre du Rideau Vert en 1968.

Par essence, le dramaturge crée une pièce pour son propre plaisir. Il crée effectivement un univers où il revit ses propres fantasmes. C'est ce que Roland Barthes appelle « le plaisir du texte »[10]. En effet, pour Michel Tremblay c'est le fantasme de la marginalisation assumée. L'univers qu'il crée est un univers de la marge. La jouissance de Tremblay est à deux volets : la jouissance esthétique – dans le sens que lui donne Barthes – et la jouissance idéologique – dans le sens où il devient le porte-parole du Québec marginalisé.

Son théâtre, et plus tard ses romans et ses films, cherchent à créer un univers qui lui procure du plaisir - ce que l'on pourrait facilement nommer la jouissance *en solitaire*. Ce théâtre sert aussi de miroir social pour le peuple québécois - ce que l'on pourrait nommer la jouissance *en solidaire*. Les pièces sont créées selon deux perspectives : premièrement pour réinventer le monde pour son propre plaisir et deuxièmement pour pouvoir corriger les mœurs de sa propre société. Il met le microcosme de son peuple en scène et reconstitue sa vie au quotidien.

---

[9] *Ibid.* p. 24.
[10] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

Michel Tremblay est le créateur d'un nouveau type de théâtre : le théâtre québécois : « avec lui nait ce qu'on appellera désormais le « théâtre québécois », qui met fin au « théâtre canadien-français » des Gratien Gélinas et Marcel Dubé. »[11] Il explique dans une interview la raison pour laquelle il écrit dans ce nouveau style :

> […] ce que je vois c'est une population prise dans la "marde" jusqu'au cou et qui est incapable de s'en sortir. Mon théâtre suit l'actualité et c'est en cela qu'il est politique. Il dit aux gens ce qu'ils sont vraiment, il leur renvoie leur propre image et vise essentiellement à une prise de conscience pour un éventuel déblocage.[12]

A- La langue de l'entre-deux

Tremblay ne peut pas représenter sa société sans se servir du joual - langue de la québecité, de l'identité et de l'identification. Le joual est la langue de résistance face à la domination de l'anglais. C'est une marque identitaire en laquelle se reconnaît le Québécois. Le Québec est effectivement une petite île dans le vaste océan anglophone. En tant que sociolecte, le joual exprime ce que le Québécois a de plus intime et de plus inaltérable en lui. Dans ses pièces, Michel Tremblay montre le charme de cette langue ainsi que les raisons de son choix. Ainsi, la langue de la souffrance peut devenir la langue de la révolte. En regardant une pièce de Tremblay, le spectateur est confronté aux forces et aux faiblesses du joual. Le dramaturge attire l'attention sur la situation de révolte intérieure de ceux et celles qui la parlent. Langue pleine de jurons, de termes religieux, le joual est aussi une langue de libération et de liberté.

---

[11] Yves Jubinville, *Une étude de : Les Belles-Sœurs*, Montréal, Boréal, 1998, p. 12.
[12] Cité par André Varnasse, « Michel Tremblay … Les bibittes des autres », *Le Magazine Maclean*, septembre 1972, p. 20.

B - La réalité sociale dans *Les Belles-sœurs et Hosanna*

À travers ses pièces, le dramaturge montre et démontre l'inévitable hybridité de la société québécoise. En fait, le Québec est une société hybride[13], marquée esthétiquement et thématiquement : riche/pauvre, croyant/non-croyant, homme/femme, anglais/français.

Selon Aristote, il y a trois manières de démontrer la réalité sociale à travers le théâtre : le dramaturge peut l'embellir, l'enlaidir ou bien la reproduire telle qu'elle est. En fait, même au niveau de la langue, Michel Tremblay se sert de ces trois méthodes. Il fait un usage esthétique du joual en ayant recours au comique qui le nourrit et à l'exagération. Il y a un décalage entre l'usage quotidien et l'usage sur scène du comique culturel (inside joke – blague d'initiés). Mais surtout, il crée un univers tel qu'il est en se servant de l'illusion du réel : il se sert de la langue parlée par son peuple quotidiennement.

Pour la première fois, avec *Les Belles-sœurs*, le Québécois voit son propre visage sur scène. Le théâtre est un miroir social où le spectateur se voit dans sa vie de tous les jours et peut faire l'expérience concrète de ses problèmes et de sa société. Sur scène, le théâtre est vie par rapport au texte dramatique généralement assimilé à de la simple littérature. Dans les années 60 et 70, le Québécois cherchait son petit « coin de paradis » (en fait cette image traverse les œuvres des deux dramaturges). À travers ses nombreuses pièces, Tremblay se sert de figures de marginalisés : des femmes au foyer des *Belles-sœurs* aux travestis de *Hosanna*.

[13] J'entends par « hybride » une structure composite, plurielle. Il ne s'agit pas des approches théoriques que les études postcoloniales, notamment les travaux de Homi Bhabha (*Les lieux de la culture*, 1994) mettent en relief ou dans le sens où l'entend Sherry Simon dans son ouvrage *Hybridité culturelle*, 1999.

C- Michel Tremblay comme un porte-parole

L’action des pièces de Michel Tremblay se déroule dans le quartier du Plateau Mont-Royal, le quartier de son enfance, ce qui fait que le spectateur québécois se sent chez lui. Le dramaturge traduit sa propre société et les réalités quotidiennes de ses voisins. Tremblay se révolte contre cette réalité québécoise en abordant les sujets qu’on « ne pouvait pratiquement pas exprimer sur la place publique au début des années soixante : l’avortement, la sexualité féminine, le sexisme. »[14] Il explique lui-même : « J’ai alors réalisé, non sans peine, la beauté du métier d’écrivain : il permet à un être de se cacher derrière ses personnages pour exprimer des choses extrêmement personnelles. »[15] Peut-être se cache-t-il derrière ses personnages, mais il représente tout de même fidèlement la situation réelle :

> L’image que l’œuvre de Tremblay donne de la société québécoise n’est peut-être pas très reluisante ; elle traduit du moins une facette de la réalité que l’on a peut-être trop tendance à oublier et qui, au niveau de certains comportements de base, communs même à ceux qui n’ont aucune attache avec les milieux populaires, reflète une certaine manière d’être Québécois.[16]

Son œuvre choque à cause de son efficacité à construire des personnages qui sont presque tous des marginalisés notoires, des exclus, mais qui se rebellent au plus profond d’eux-mêmes sans chercher à déclencher des révolutions ou des mouvements de protestation de masse.

---

[14] Boulanger, *op cit.*, p. 23.
[15] *Ibid.*, p. 25.
[16] Bélair, Michel, *Michel Tremblay*, Québec, Les presses de l’université de Québec, « Collection Studio », 1972, p. 59.

Chapitre III : Dramaturgie et hybridité

De nature, le théâtre est un art hybride. D'une part, il est création littéraire en tant que texte, de l'autre il est performance en tant que pratique de scène par le pouvoir de la parole. Comme il représente le réel, le théâtre essaie de lui ressembler. Dans toute société, il existe un désir de représentation, d'imitation, de reproduction de la réalité sous forme de jeu et de *mimêsis* de la vie sociale. Par le théâtre, nous pouvons nous divertir tout en portant un regard critique sur la société, les valeurs humaines, culturelles et même politiques. Pour Jean Duvignaud, la dramaturgie comme outil de critique est « une révolte contre l'ordre établi »[1]. Il explique en fait que le théâtre est avant tout un art hybride qui n'est pas seulement le miroir de l'individu, mais aussi de la société elle-même. Ainsi, il affirme : « il est […] absurde de se demander si le théâtre *reflète* la société, puisqu'il *est* la société réalisant esthétiquement le développement affronté de la révolution permanente. »[2] Partant de ces positions, il semble que le thème de l'hybridité nourrit, au-delà du texte, la représentation théâtrale en tant que performance en combinant à la fois fiction et réalité, l'ici et l'ailleurs, le Moi et le Nous. Ce croisement de variétés et de variations qui constitue l'hybridité de la matière théâtrale – en tant que performance, chaque représentation est en effet unique – est important dans le travail de Michel Tremblay.

Les pièces *Les Belles-sœurs* et *Hosanna* sont toutes les deux, à de nombreux niveaux, des extensions de cette forme de l'hybride. Ce chapitre commencera par une

[1] Duvignaud, *op cit.*, p. 566.
[2] *Ibid*., p. 560. L'emphase est la mienne.

exploration de l'utilisation dans les œuvres du joual et traitera ensuite de la marginalité et du refus de l'ordre que les personnages affichent.

Les pièces de Tremblay, surtout *Les Belles-sœurs* et *Hosanna*, peuvent être décrites comme outils de provocation, ou, selon les termes de Duvignaud, des « sollicitation[s] à l'action »[3]. Elles provoquent le public par la mise en scène de la vie quotidienne d'un peuple réel – les Québécois de l'Est de Montréal dans les années 50 et 60 : un peuple ouvrier et pauvre, aliéné et frustré, un peuple « défait et infériorisé »[4]. Dépeints avec un grand réalisme, les personnages de ces deux pièces incarnent la misère réelle de ce milieu socio-économique à cette époque. Ils personnifient la frustration et la marginalité, ils dénoncent subtilement sur scène – dans leur propre langue – les inégalités sociales. Parmi les thèmes abordés par les personnages, nous remarquons leur situation économique, la domination de l'Église catholique et la condition de la femme, c'est-à-dire, toutes les formes de marginalité dans la société québécoise. Le dramaturge s'inspire de la vie quotidienne de son peuple parce que cette « maudite vie » le révolte et c'est par le biais d'une langue, elle-même marginalisée, que s'exprime cette révolte.

A - Le choix de langue

Les pièces de Tremblay sont la scène du peuple québécois à tous les niveaux ainsi qu'une dramaturgisation du joual. Comme nous l'avons déjà mentionné, le joual est la langue de la déprime et de la souffrance du Québécois. Heureusement, pour le Québécois, la langue de la peine peut devenir la langue de toutes les revendications. À la manière de

[3] *Ibid.*, p. 564.
[4] Gilbert David et Pierre Lavoie, *Le monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu/Éditions Lansman, 1993, p. 8.

Zola, Tremblay *accuse* en montrant que le joual est *le signe* du conflit entre le Centre et la Périphérie :

> […] langage de mise en *accusation*, espèce de double regard dénonçant sans cesse le cul-de-sac dans lequel tous les personnages de Tremblay aboutissent de gré ou de force, il se présente comme une sorte de barrière infranchissable. Non pas que le joual soit cette barrière, mais bien qu'il en *est le signe*.[5]

Dans l'introduction de son livre *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, Marie-Lyne Piccione se pose la question suivante : « par quelle aberration ou quel trait de génie donner à entendre ce parler cru, hybride, inconsistant, cette sous-langue renvoyant au public l'image de sa médiocrité ? »[6] Plus loin elle avance : « la langue est le signe le plus tangible de l'acculturation, le point de convergence où se concentrent les opprobres et les atteintes dont le colonisé accompagne la honte d'être soi. »[7] C'est exactement cet entre-deux que nous allons examiner : le joual est à la fois un symbole d'identité du peuple mais aussi une stigmatisation de leur statut social.

Dans l'introduction de sa présentation à la conférence « Le miroir vole en éclats : une décennie de théâtre québécois », Hervé Guay explique que le peuple Québécois « s'est retrouvé dans la description colorée »[8] que Tremblay a mise sur scène dans *Les Belles-sœurs*. Une raison pour laquelle les Québécois se sentent si touchés par cette pièce c'est la langue dans laquelle les personnages évoluent. Il continue à décrire cette langue composite comme « une riche langue populaire des quartiers pauvres de Montréal »[9], ce qui semble être un oxymore. Comment la langue peut-elle être affectée par le statut social des quartiers ? Peut-elle être l'expression de la pauvreté et/ou de la richesse ?

[5] Bélair, *op cit.*, p. 55. L'emphase est la mienne.
[6] Marie-Lyne Piccione, *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999, p. 27.
[7] *Ibid.*, p. 54.
[8] Hervé Guay, « Le miroir vole en éclats : une décennie de théâtre québécois », in *Franchir le mur des langues*, Montréal, Éditions du Canal, 2005, p. 147.
[9] *Idem.*

Simplement, elle est riche symboliquement pour le peuple, mais à la fois elle est pauvre car elle est parlée par un peuple en « misère matérielle et intellectuelle »[10], comme l'affirme Guay.

Sherry Simon, dans son ouvrage *Le Trafic des langues*, décrit cette langue québécoise hybride dans des termes plus saisissants :

> Au cours des années soixante et soixante-dix, on compare volontiers le Québec à un pays colonisé : sa culture porte les mêmes traces de dépossession, d'aliénation et de déprise psychologique que les pays qui ont subi l'oppression de la colonisation française, par exemple. L'expression interlinguistique de cette période de « décolonisation » prend la forme d'une confrontation triangulaire entre le franco-français (norme impériale), le français québécois (langue de l'authenticité vernaculaire) et l'anglais (agent de pollution linguistique).[11]

Selon Simon, le Québec dénonce le français de France, langue dite « standard », en se servant d'une langue vernaculaire littéralement jonchée d'anglicismes. Dans *Les Belles-sœurs*, les mots anglais se retrouvent dans les répliques de chaque personnage, quel que soit son âge. La jeune Linda Lauzon travaille "à shop" (p. 53), sa tante Gabrielle Jodoin est étonnée des "bargains" (p. 69) que sa sœur trouve chez Reitman's, et l'autre sœur ainée de Gabrielle, Rose Ouimet, décrit un pantalon court : "y'étaient short all right !" (p. 75) Étant donné la cohabitation des deux cultures, il n'est pas étonnant que l'hybridité culturelle existe au Québec.

Ce que Simon omet dans sa description du joual, c'est le fait qu'il est aussi saturé de jurons, de sacres, y compris ceux qui sont contre l'Église catholique à laquelle les belles-sœurs appartiennent. Ce n'est pas seulement Pierrette Guérin, la serveuse du club, qui se sert de ce langage vulgaire, « Bâtard, que chus tanée ! » (p. 70) et « Ah ! ben câlice ! » (p. 53), mais c'est aussi Germaine qui dit « Maudit verrat de bâtard » (p. 8),

---

[10] *Idem.*
[11] Sherry Simon, *Le Trafic des langues*, Québec, Éditions du Boréal, 1994, p. 29.

Marie-Ange qui jure « La vraie maudite folle ! » (p. 12) Rose qui hurle « Maudit cul ! » (pp. 18, 77) Thérèse qui dit « Maudit que chus donc tanée ! » (p. 31) et Lise qui exprime sa misère « Maudite marde ! » (p. 67) et ainsi de suite. Tremblay fait mimer une réalité sociale dans la langue réelle du peuple, dans toute sa splendeur et sa vulgarité. De son côté Hosanna lâche : « Hostie, de tabernac, de ciboire, de câlice ! » (p. 61)

Dans un article sur la littérature du peuple chicano aux États-Unis, Alfred Arteaga explique ce qui arrive quand l'artiste travaille dans la langue subjectivée :

> The role of discursive activity in the creation and maintenance of identity can be neither disinterested nor indifferent. Each articulation is a taking of sides and a demarcation of subjects. There can be no objective disinterest within a situation of constantly unequal subjectification, for even to choose not to choose tacitly supports the status quo.[12]

La langue chicano est certainement similaire au joual : comme la langue de plusieurs peuples colonisés, cette langue est aussi une langue hybride de l'anglais et de l'espagnol[13]. Selon Arteaga, l'écrivain (pour nous, le dramaturge), quand il fait le choix linguistique entre la langue dite « marquée » et la langue dite « standard », n'agit pas de façon neutre. Il existe des forces historiques contradictoires. Cela étant, ces forces historiques sont en fait reproduites dans la langue que Tremblay met en scène. Effectivement, le peuple qui entend « sa langue », entend subtilement un conflit, un sentiment de révolte, un combat non-résolu.

Piccione fait l'écho de cette pensée d'Arteaga dans son observation du joual :

> Sa structure embryonnaire et parataxique mime, par sa souplesse et son relâchement, la langue de la rue, tandis que l'intrusion de vocables anglais reproduits tels quels ou francisés rappelle l'aliénation culturelle et linguistique du Québécois menant contre une anglophonie triomphante un combat acharné.[14]

---

[12] Alfred Arteaga "An Other Tongue" in Alfred Arteaga (ed.), *An Other Tongue: Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderlands*, Durham, Duke University Press, 1994, pp. 9-34, pp. 13-14.
[13] *Ibid*., p. 9.
[14] Piccione, *op cit.*, p. 28.

Selon les spécialistes, l'utilisation du joual sur scène rappelle la lutte, le conflit, l'aliénation du Québécois. Cependant, quand Jack Kapica a décrit la Première des *Belles-Soeurs* dans son article pour *The Montreal Gazette*, il a fait remarquer que le public et les critiques ont toujours été ravis : "The production at the Rideau Vert in August of 1968 had the audiences buzzing. Critics raved over it, and the audience saw itself reflected word for word, gesture for gesture. Everyone was enraptured."[15] Le choix de Tremblay de se servir du joual est un choix hybride – à la fois positif et négatif. Pour Cotnam, le choix langagier de Tremblay n'est pas vraiment un choix au hasard, tout en soulignant que ce type de 'sous-langage' est effectivement un sous-produit de plusieurs sociétés dites colonisées :

> L'usage de joual n'a rien d'une recette, chez l'auteur des *Belles-sœurs*. [Les personnages] n'ont *choisi* de parler joual ; ils subissent cette langue qui est le miroir de leur condition de « tu-seuls », d'exploités. S'ils vivaient dans un autre pays et que leur condition était le même, ils parleraient sûrement un sous-langage qui scandaliserait tout autant la bourgeoisie de ce pays que le joual a scandalisé la nôtre et les Lisette de Courval qui se vantent de bien *perler*.[16]

Rappelons que Lizette de Courval en se vantant de bien *perler,* décrit le français hexagonal comme le meilleur, le vrai français: « À Paris, tout le monde perle bien, c'est du vrai français partout… C'est pas comme icitte… » (pp. 42-43) Lizette reflète les opinions des Français qui stigmatisent la langue parlée au Québec ainsi que la honte que les Québécois ressentent envers leur propre langue à l'époque des *Belles-sœurs*.

Choix, ou non-choix, le joual comme seule langue sur scène a totalement bousculé le monde du théâtre. S'il était quelque chose de négatif et peu flatteur, une impulsion positive de confiance en soi pour les Québécois, le joual dans la pièce demeure

[15] Jack Kapica, "Michel Tremblay: He brought theatre to the people", *The Montreal Gazette*, 11 avril 1972, p. 43.
[16] Jacques Cotnam, *Le théâtre québécois : instrument de contestation sociale et politique*, Montréal, Fides, 1976, p, 100-101.

surtout un fait historique, un évènement déclencheur pour le théâtre canadien-francophone qui prend ouvertement position pour une nouvelle culture et une nouvelle conscience identitaire.

En écrivant en joual, Michel Tremblay attire l'attention sur la situation de ceux qui parlent cette langue : il devient la voix de son peuple, la voix d'une conscience nationale, l'écho d'une lutte. Saturée de jurons, de termes religieux et d'emprunts à l'anglais, le joual devient aussi un personnage clé des pièces : « le joual est peut-être en effet un des personnages dominants de tout le théâtre de Tremblay ; sans cesse présent, à une exception près, il est toujours le signe de la condition et de l'aliénation de ceux qui le parlent. »[17] En somme, c'est grâce au joual que le théâtre de Michel Tremblay est si particulier.

Les pièces de Tremblay démontrent la réalité, c'est-à-dire, l'inévitable hybridité de la société québécoise et le refus d'une aliénation à la culture franco-française. Une société francophone prise dans l'hybridité française et anglaise, riche et pauvre, croyante et non-croyante, heureuse et malheureuse. Pour aller même encore plus loin dans les juxtapositions, on pourrait reprendre le constat justifié de Gilbert David et Pierre Lavoie : « sanctificateur et trivial, grotesque et sublime, tragique et farcesque, sordide et onirique, réaliste et surnaturel, instinctif et pragmatique, le monde de Michel Tremblay affectionne l'impur, les mélanges et les hybridations. »[18]

Avant les pièces de Tremblay, le joual n'avait pas sa place au théâtre : « le joual participe en ce sens d'une nouvelle figuration, d'un nouveau réalisme, qui rompt avec la

[17] Bélair, *op cit.*, p. 55.
[18] David et Lavoie, *op cit.*, p. 19.

tradition puriste et bourgeoise. »[19] Selon le dramaturge, écrire en joual était une révolte contre le théâtre actuel : « Le joual chez moi vient d'une réaction contre un théâtre de compromis, à la Dubé, ni tout à fait français ni tout à fait joual, entre les deux. »[20] Il se révolte, il dénonce la situation linguistique et sociopolitique de son peuple, et le joual demeure l'arme parfaite avec laquelle il traduit sa dénonciation.

B - Une société à la marge

Un des *leitmotivs* des *Belles-sœurs* est incontestablement : « J'ai-tu l'air de quequ'un qui a déjà gagné quequ'chose ? » (pp. 28, 31, 32, 33, 34) Ces femmes, qui ne sont liées ni par le sang ni par le mariage, mais plutôt par la paroisse, n'ont pas beaucoup d'esprit. Elles rêvent de gagner des tirages de lotos, des concours, n'importe quel « prix » pour améliorer leur « maudite vie plate » (p. 8). Elles habitent très près l'une de l'autre, trop près, ce qu'on peut bien voir dans cette description de Germaine Lauzon : « J'parlais à ma sœur Rose… J'la regardais par la fenêtre… On se voit de bord en bord de la ruelle » (p. 12) Elles manquent d'argent, de biens et d'espace. Cette description de la vie sur scène est expliquée par Gilbert David comme étant « une prise en charge inédite de la réalité sociale »[21].

Dans l'ensemble, les femmes restent à la maison, elles sont des ménagères et des mégères, et leurs hommes ont des emplois précaires. Le mari de Germaine Lauzon, par exemple « travaille de nuit » (p. 9), le chum de Linda Lauzon est un « colleur de semelles » (p. 9) et le mari de Marie-Ange, est « chômeur » (p. 13). Les jeunes filles

[19] Dargnat, *op cit.*, p. 123.
[20] André Major, « Tremblay », *Le Devoir*, 14 novembre 1969, p. 6.
[21] Gilbert David, *Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, 1930-1990*, Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 1995, p. 51.

travaillent à des emplois subalternes. Par exemple, Linda travaille « à shop » comme « strapeuse » (p. 9), Lise est « écœurée de travailler au Kresge ! » (p. 67) et Pierrette Guérin travaille « au club » (p. 68). Lisette Paquette est fière de sa fille qui travaille sur les « machines F.B.I. » (p. 69), les mêmes machines qui sont, d'après Marie-Ange Brouillette « mortel[les] pour les nerfs », en fait, dit-elle : « Les filles qui travaillent là-dessus sont obligées de changer au bout de six mois. La fille de ma belle-sœur Simonne a fait une dépression nerveuse, là-dessus. » (p. 69) La précarité et le manque de travail sont des phénomènes réels de la société québécoise. Quand on trouve un « boulot », c'est souvent un type de travail qui exploite le corps, qui devient « déformé au profit d'autrui. »[22]

Même quand le mari travaille, la famille vit toujours à la frontière de la pauvreté, dans l'entre-deux, sans aucune possibilité d'accéder à un haut statut dans cette société. Ils ne crèvent pas de faim, cependant, ils sont figés là où ils sont. Germaine peut quand même acheter des « pinottes, du chocolat [et] des liqueurs » pour le « party » (p. 8), mais ce n'est pas une fête extravagante du tout. Claudette Longpré, fille d'Yvette Longpré « avait gagné un voyage aux îles Canaries » elle et son partenaire se sont « dépêchés pour se marier » (p. 16). Ils se joignent dans le sacrement du saint mariage pas par amour, mais pour profiter de ce qu'ils ont gagné dans un tirage ! Et en décrivant le mariage, Yvette explique que « c'arait été ben que trop cher » de faire tous les six étages du gâteau en vrai gâteau. Alors deux étages ont été faits en bois. (p. 31)

Et Rose Ouimet, qui n'a pas d'argent pour s'acheter une tondeuse, coupe son gazon à la main (p. 32). Michel Tremblay, qui a grandi sur la « bologna et le Pepsi-

[22] Christine Détrez, *La construction sociale du corps*, Paris, Éditions du Seuil, collection « points essais », 2002, p. 81-82.

Cola »[23], dépeint sa propre vie, sa propre situation socio-économique révoltante, par le biais de ses personnages. En somme le monde du joual est celui de la misère, de la souffrance intérieure et matérielle et ce qui ne manque pas de susciter une indignation implicite chez les personnages des deux pièces.

C'est le personnage de Lisette de Courval qui a l'air d'être plus à l'aise, c'est-à-dire plus riche, que les autres sur scène. C'est elle qui a voyagé en « Urope » (p. 42), mais nous découvrons que d'après Rose, le mari de Lisette, Léopold de Courval, « se fend le cul en quatre pour pouvoir emprunter de l'argent » (p. 34) pour pouvoir payer des voyages et des fourrures. Rose hurle à Lisette : « C'est pas plus riche que nous autres pis ça pête plus haut que son trou ! » (p. 34) Pour ne pas avoir besoin d'emprunter l'argent dont elle a besoin pour acheter des vêtements, Rose cherche toujours des « bargains » (p. 69). C'est Lise qui explique de la meilleure façon « la réalité montréalaise [qui] n'est vécue qu'à travers le désir obsédant d'échapper à la médiocrité de leur condition »[24] quand elle annonce ses propres désirs : « J'veux arriver à quequ'chose, dans'vie, vous comprenez, j'veux arriver à quequ'chose ! J'veux avoir un char, un beau logement, du beau linge ! » (p. 67)

Nous voyons dans le personnage de Thérèse Dubuc à quel point les Belles-sœurs existent à la frontière entre les nantis et les laissés-pour-compte quand elle décrit « la vie [qu'elle] mène. » (p. 21) Elle explique sa situation : « mon mari a eu une augmentation de salaire v'là trois mois, ça fait que le Bien-être social voulait pus payer pour sa mère. On aurait été obligés de payer l'hôpital au grand complet… » (pp. 21-22) Une augmentation de salaire, qui loin d'être un moyen d'améliorer la vie, la dessert. Du coup,

---

[23] James Quig, "The Joual Revolution", *The Montreal Gazette*, 14 mai 1977, pp. 16-19, p. 16.
[24] Alain-Michel Rocheleau, « Visages montréalais de la marginalité québécoise dans l'œuvre de Michel Tremblay », *Tangence*, numéro 48, 1995, pp. 43-55, p. 44.

le couple n’a pas les moyens de régler les factures d’hôpital de sa belle-mère, Olivine Dubuc.

Comme nous l’avons vu, la seule manière par laquelle ces femmes pensent pouvoir échapper à leur vie, c’est de gagner à la loterie, de laisser leur sort entre les mains du hasard. Surtout, le concours le plus « excitant » (p. 64) pour elles - et il existe là une connotation sexuelle - c’est le bingo. Pendant le deuxième acte, toutes les femmes (hormis les quatre plus jeunes) chantent en chœur « Ode au bingo ! » (p. 64-65). Elles adorent cela, il n’existe rien au monde qu’elles aiment plus que ce jeu, car le jeu est leur évasion. Il leur permet de fuir la réalité et de rêver. Elles sont distraites pendant deux jours avant un événement de bingo, et ne peuvent rien faire « dans’maison » (p. 64). Cette scène souligne l’oisiveté de leurs vies, car à la fin, nous comprenons que les « prix » ne sont que des « chiens de plâtre » et des « lampes torchères » de qualité médiocre, non une solution mais un remède contre l’ennui, la misère quotidienne.

Mari-Ange Brouillette partage avec les spectateurs les sentiments de toute les belles-sœurs en déclarant : « Moé, j’mange d’la marde, pis j’vas en manger toute ma vie ! » (p. 12) La condition féminine des années 50 et 60 au Québec (ainsi que dans beaucoup d’autres endroits autour du monde) était tout à fait cela : « d’la marde ». Tremblay se sert d’un autre chœur pour décrire en détail la vie de la femme – la vie de ménagère, comme on peut le voir dans ce couplet repris en chœur par les belles-sœurs :

> LES CINQ FEMMES. Là, là, j’travaille comme une enragée, jusqu’à midi. J’lave. Les robes, les jupes, les bas, les chandails, les pantalons, les canneçons, les brassières, tout y passe ! Pis frotte, pis tords, pis refrotte, pis rince… C’t’écœurant, j’ai les mains rouges, j’t’écœurée. J’sacre. À midi, les enfants reviennent. Ça mange comme des cochons, ça revire la maison à l’envers, pis ça repart ! L’après-midi, j’étends. Ça, c’est mortel ! J’haïs ça comme une bonne ! Après, j’prépare le souper. Le monde reviennent, y’ont l’air bête, on se chicane ! Pis le soir, on regarde la télévision ! […] (p. 13)

Cette vie familiale est décrite par Godin et Mailhot en ces termes : « La famille, ici encore, ici surtout, c'est la femme, la mère, mais à un degré de décomposition et de pourrissement inédit »[25]. La vie domestique est un poids pour chacune des belles-sœurs, aucune ne veut rester à la maison, ne veut être seule à faire les travaux de ménage. Individuellement et collectivement, elles se sentent comme une « bonne », une servante. Il n'y a pas de joie dans la vie de tous les jours, la mère n'aime pas ses enfants, ni son mari, ni aucun aspect de sa « maudite vie ».

Ce sentiment de mécontentement et de rage intérieure vient certainement du fait que la femme en ce temps-là où se déroule l'intrigue est quasiment une « machine-à-bébé ». Surtout au Québec, à cause de la perpétuelle "revanche des berceaux" où l'idée implicite est de peupler la Province avec autant de Francophones que possible, comme nous l'avons déjà mentionné auparavant. La pièce offre beaucoup d'indices à ce propos. Par exemple, Rose Ouimet explique qu'elle était déjà mariée quand sa petite sœur a commencé l'école. (p. 50) Nous pouvons deviner à partir de cette assertion que la mère de Rose a eu des enfants pendant au moins quinze ans. Rose a suivi les traces de sa mère. Elle ne veut pas que sa fille ait la même « maudite vie » qu'elle, et déclare à juste titre : « Pis [Carmen] a'finira pas comme moé, à quarante-quatre ans, avec un p'tit gars de quatre ans sur les bras. » (p. 77)

Il est évident que l'Église catholique pourrait être blâmée pour cette « crise de maternité » et ce maintien de la femme dans une situation de subalterne. Dans une interview de la série intitulée « Le 25 août 1968 : la première des Belles-sœurs » dans la collection intitulée « Les 30 journées qui ont fait le Québec » sortie par la compagnie de production *Eurêka !* en 2000, l'historien Jean Provencher explique que l'année 1968 a été

[25] Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Le théâtre québécois*, Montréal, Éditions HMH, 1970, p. 194.

l'année où le pape Paul VI a déclaré que l'Église s'opposait, et s'opposera sans doute toujours, à la pilule contraceptive. Heureusement pour les filles de la génération suivante, l'historien souligne aussi qu'un grand nombre de Québécois a quitté l'Église justement pour cette raison[26]. Cependant, Rose explique le sentiment qu'elle partage avec bien sûr beaucoup d'autres femmes de l'époque contre les mères jeunes/célibataires : « les filles-mères, c'est des bon-riennes pis des vicieuses qui courent après les hommes ! » (p. 75) Sans avoir accès à la contraception, beaucoup de filles ont été piégées dans des circonstances terribles, circonstances que Tremblay nous dépeint à travers le personnage de Lise. Devrait-elle devenir fille-mère, est-elle condamnée à cette sorte de « maudite vie » stigmatisée et dépourvue ? Devrait-elle essayer d'avorter elle-même ? Elle vit une impasse qui la révolte mais contre laquelle elle ne peut rien faire.

Pour répondre à ces grandes questions, Michel Tremblay a créé un personnage clé, une féministe pionnière qui connait des secrets : Pierrette Guérin. C'est elle qui dit à Lise « Ben, j'connais un docteur… » (p. 66) et c'est elle qui est totalement choquée à la pensée d'un auto-avortement : « Fais jamais ça ! Ça c'est dangereux ! Mais avec mon docteur… » (p. 67) Le numéro du docteur, qu'elle donne à Lise sur un bout de papier est sans doute celui du fameux Morgentaler. En réalité, le Dr Morgentaler a ouvert sa clinique de planning familial en 1969, dans l'Est de Montréal où se déroule l'action des *Belles-sœurs*, où il a ouvertement pratiqué des avortements et prescrit des pilules contraceptives :

> It was only after much soul-searching, that Morgentaler — with the hopes of eventually changing the law — started performing illegal abortions to women who requested his help. "I had decided to break the law in order to help women — a disadvantaged class of

---

[26] Jean Provencher in « Le 25 août 1968 : la première des Belles-sœurs » dans la collection intitulée « Les 30 journées qui ont fait le Québec », Québec, la compagnie de production *Eurêka !*, 2000.

> people who were being unjustly treated and exposed to terrible danger, the fact that it was the law didn't play with me because in my mind laws can be wrong."[27]

Quand Pierrette parle des méthodes de contraception avec sa sœur, Rose est complètement horrifiée. Elle hurle sa colère : « Chus catholique ! Reste donc dans ton monde pis laisse-nous donc tranquilles ! Maudite guidoune ! » (p. 76) qui veut dire, dans une langue ultra vulgaire : « prostituée damnée »[28], qui contraste avec sa foi de Catholique.

---

[27] http://news.nationalpost.com/2013/05/29/canadian-pro-abortion-crusader-henry-morgentaler-dead-at-90
[28]Mario Bélanger, *Petit guide du parler québécois 2ième édition*, Québec, Stanké, 2004, p. 100.

Chapitre IV : De la scène au public : la question de la réception

Dans un article en date du 19 juin 1971 consacré à la grande première des *Belles-sœurs*, Jean Garon avance: « Que ce soit le Rideau Vert, *dernier* endroit où cela “devait” se produire, qui favorise ce déblocage rendait l'événement doublement significatif. »[1] Tel est un autre exemple de la problématique du dédoublement de l'événement, ou mieux encore de l'hybridation annoncée dans ce chapitre. De plus, le commentateur de l'épisode d'Eurêka (mentionnée plus haut) dépeint ce même théâtre par la métaphore d'une "élégante maison", le théâtre « le plus colonisé, le plus bourgeois » du Montréal de l'époque. Il explique qu'en fait tous les théâtres de cette période avaient un type de quota à remplir et qu'ils devraient tous faire jouer des pièces québécoises. Alors, pour le Rideau Vert, cette pièce du jeune inconnu n'avait prioritairement qu'un rôle stratégique : celui de remplir un pourcentage prérequis de théâtre de « chez nous ».

La pièce *Les Belles-sœurs* n'a pas seulement rempli ce « quota » stratégique, elle a aussi totalement bousculé la scène. La fureur qu'elle a suscitée a été si forte qu'après deux jours, il n'y avait plus de billets à vendre. Pour souligner l'importance de cette double réussite, on peut s'en remettre à l'idée de Godin et Mailhot à propos du théâtre québécois dans son ensemble, remarquable par son hybridité:

> Des trois genres littéraires traditionnels, c'est peut-être le théâtre qui, par ses caractéristiques particulières, est le plus lié au milieu. Non seulement parce qu'il le reflète, s'en nourrit, l'attaque, mais parce que son succès, son existence, dépend directement de la réception que lui donnera ce milieu. Le théâtre est placé entre deux miroirs aux écrans très rapprochés.[2]

---

[1] Jean Garon, « *Les Belles-sœurs* se détachent de l'histoire », *Le Soleil*, 19 juin 1971, p. 45.
[2] Godin et Mailhot, *op cit.*, p. 12.

La réception de cette pièce a donné au tandem Tremblay/Brasard et aux *Belles-sœurs* un énorme succès au point que « Brassard n'est pas retourné à la figuration pas plus que Tremblay à la linotypie »[3], leurs carrières pré-*Belles-sœurs*, selon un article paru dans *Le Soleil* du 15 mai 1971.

> Beyond the level of language, Tremblay further challenged his audience by presenting them with a starkly naturalistic mirror image of themselves, a kind of *théâtre-vérité* which might make you cringe, but whose faithfulness to life you could not deny. And beyond the naturalism of the production, the audience was also confronted with recurring alienation techniques à la Brecht (choruses, characters "frozen" into monologues, etc.), clearly aimed at forcing a response: recognition, questioning, desire to change – in short, a raising of consciousness.[4]

L'aspect de la performance scénique des *Belles-sœurs* est aussi important que la valeur littéraire du texte dramatique. Dans son ouvrage *Michel Tremblay,* publié en 1982, Usmiani, cite le dramaturge à propos de sa conscience intertextuelle : « Il y a Shakespeare évidemment à cause de mon grand amour pour les monologues qui n'en finissent plus. Il y a eu des Grecs à cause des chœurs, puis il y a eu Beckett… »[5]. Usmiani poursuit en montrant que Tremblay crée une synthèse entre des éléments structurels les plus disparates, pour finir avec une pièce unique et parfaitement unifiée, en somme de l'homogénéité dans l'hétérogénéité. Son style, ajoute-t-elle, fusionne deux extrêmes de la tradition théâtrale, le naturalisme - « la vraie vie » ainsi que la théâtralité - l'usage des appareils pour rappeler au public qu'il assiste à une « représentation ». Le public peut voir la qualité naturelle de l'intrigue de base ainsi que la valeur identitaire des personnages et de la langue. Mais le public perçoit d'un côté des femmes ordinaires qui

---

[3] Jean Garon, « Brassard-Tremblay, depuis *Les Belles-sœurs* », *Le Soleil*, 15 mai 1971, p. 68.
[4] Renate Usmiani, *Michel Tremblay*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1982, p. 3.
[5] *Ibid* p. 36. (Elle cite Tremblay interviewé dans *Nord I,* no. 1, automne 1971, p. 64.)

se transforment en chœur stylisé, et de l'autre l'effet de l'aliénation des « spotlights » durant les monologues et l'effet absurde de la « pluie de timbres » vers la fin de la pièce.[6]

Ce qu'Usmiani n'a pas suffisamment souligné à propos de la représentation au Rideau Vert et que Marlin rapporte dans le journal *The Ottawa Newspaper Review*, est qu'en plus de l'utilisation des femmes comme chœur, il y a un important travail de métronome effectué par celles-ci. Cette technique de la double utilisation des personnages féminins accentue d'une manière remarquable le sens de la routine de la figure de ménagère, de la femme comme source de bruits, en somme une image de « chemin de fer » avec lequel Tremblay dépeint ses personnages québécois.[7]

Dans une autre critique, cette fois-ci dans *Le Devoir* du vendredi 30 août 1968, soit un jour et demi après la Première des *Belles-Sœurs*, Jean Basile décrit le duo Tremblay/Brassard comme co-créateurs d'un chef-d'œuvre et « un des premiers véritables regards critiques […] sur la société québécoise. »[8] Pour le journaliste, la performance du joual sur scène « peut prendre des dimensions dans le temps et dans l'espace qui font de lui l'arme la plus efficace qui soit contre l'atroce abâtardissement qu'il exprime. »[9] Il recourt à la métaphore de la mosaïque pour souligner l'hybridité de la performance et il décrit « temps morts, temps forts, dialogues rapides, monologues intérieurs qui entrecoupent la pièce » dans un souffle hybride. Il explique cette hybridité par le croisement entre le rire et la tristesse que subit le public lors de la représentation de la pièce.[10]

---

[6] *Ibid.*, p. 36-37.
[7] Randal Marlin, editor's note after the article written by Gaëtan Fleuriau-Chateau, « *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay », *The Ottawa Newspaper Review*, 17 juillet 1971, p. 4.
[8] Jean Basile, « *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay au Stella : Une entreprise familiale de démolition », *Le Devoir*, 30 août 1968, p. 8.
[9] *Idem*.
[10] *Idem.*

Pour la pièce d'*Hosanna*, l'hybridité est encore plus omniprésente. Le personnage principal n'est ni-complètement homme, ni complètement femme, il/elle est pris(e) dans l'entre-deux :

> HOSANNA – Chus ridicule quand chus déguisée en homme, quand j'coiffe mes Juives jewish-renaissance. Des vrais gestes de femmes, qu'y me disent que j'ai… « You should work in drags, Claude ! » Pis si j'irais travailler en femme j'gage qu'y me laisseraient tomber parce qu'y veulent pas se laisser toucher aux cheveux par des femmes… Pis chus ridicule quand chus déguisée en femme parce que j't'obligée de faire la folle pour attirer l'attention parce que chus pas assez belle pour l'attirer autrement… Pis chus t'encore plus ridicule quand chus poignée comme ça, entre les deux, avec ma tête de femme, mes sous-vêtements de femme, pis mon corps… *Elle hausse les épaules.* (p. 29)

Erwin Piscator estime que : « Nous ne concevons pas le théâtre uniquement comme le miroir de l'époque, mais comme un moyen de la transformer. »,[11] et on peut aussi ajouter, à partir de l'expérience des *Belles-sœurs* et *Hosanna* que le théâtre est une manière de se mettre en question, de repenser la vie et l'identité personnelle et sociale.

A - La quête identitaire

Dans son ouvrage intitulé *The Playwright as Rebel: Essays in Theatre History*, Nicholas Dromgoole avance l'hypothèse que l'artiste est, par excellence, un révolté. Le révolté est insatisfait de l'ordre des choses et veut ainsi le raccommoder ou au moins le dénoncer :

> It must also be remembered that theatre is very much an art form in its own right. Change, rebellion and revolution are the grist that keep the wheels of every art form turning so busily. There is a sense in which every artist worth his or her salt, is a rebel.[12]

Il défend aussi l'idée que le dramaturge attire l'attention sur ce que les autres cherchent à cacher: "Playwrights remain that divine irritant who puncture the complacency the other media spend so much of their time propping up. Long may they thrive to do so."[13]

---

[11] Cité par Michel Lioure in, *Lire le Théâtre moderne de Claudel à Ionesco*, Paris, Dunod, 1998, p. 32.
[12] Nicholas Dromgoole, *The Playwright as Rebel: Essays in Theatre History*, London, Oberon Books, 2001, p. 16.

Le théâtre créé par le révolté Michel Tremblay semble s'inscrire dans la grande révolution de l'esprit en prenant ouvertement position. Représentation d'une lutte de classes dévalorisées qui prennent en main un moment capital de l'histoire, le théâtre de Tremblay est « une constante dénonciation »[14]. Effectivement, l'année de la première mise en scène de sa première pièce, l'année 1968 au Québec s'inscrit dans le contexte mondial de révolte et de contestation. C'était la période dite des « Sixties » avec la Crise de Cuba en 1962, de la Guerre des Six jours (1967), les émeutes de Watts aux Etats-Unis (1965). C'est aussi le moment où les mouvements hippies se multiplient avec l'essor du rock'n roll. En 1967, la ville de San Francisco connaît une vague d'agitations avec un soulèvement de milliers d'étudiants appelé « Summer of Love ». Partout dans le monde, des actions de contestation de l'ordre établi s'intensifient : les étudiants se soulèvent en Pologne à la suite de l'interdiction d'une représentation théâtrale au début de 1968 ; en Tchécoslovaquie, l'action initiée par Alexander Dubcek sous le nom de « Socialisme à visage découvert » finit dans le sang. En Allemagne, les mouvements de revendication se multiplient sur les campus universitaires : les étudiants réclament plus de pouvoir et dénoncent la dictature du système académique. En France, les protestations atteignent leur zénith en Mai 1968[15]. Au Québec la Révolution tranquille a contribué à la multiplication des Université dans la région avec en tête l'Université du Québec. La Révolution tranquille a aidé à démocratiser l'enseignement[16].

Le Québec n'échappe donc pas à la situation de crise et de protestation que connaît le monde entier. Mais ici, la révolte est présente dans le choix même de la langue.

---

[13] *Ibid*., p. 35.
[14] Bélair, *op cit.*, p. 65.
[15] Sources; http://www.france24.com/fr/20080426-1968-le-monde-/, consulté le 29 juillet 2014.
[16] On pourra consulter, pour plus d'information *Rapport Parent. Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'enseignement dans la province de Québec* (1963).

Pour des écrivains comme Michel Tremblay, la vulgarité de la langue dans laquelle est produite la fiction est l'expression d'un engagement. Cette langue populaire incarne la rage de l'époque et est ainsi une forme de rébellion. Le joual est en fait une langue qui se prête mieux à la colère : elle a une vulgarité utile avec ses jurons, ses blasphèmes, son hybridité culturelle. En fait, ce n'est pas la langue mais son usage qui est vulgaire. Le joual de Tremblay veut choquer la pudeur pour éveiller les consciences :

> Michel Tremblay n'a pas inventé une solution au problème québécois. Pourtant, au-delà de tout dogmatisme et au-delà de toute prise de position « officielle », le théâtre de Michel Tremblay incarne une réalité politique que personne ne peut nier ; ce n'est pas toujours en agitant des drapeaux ou en dressant des barricades que l'on en arrive à faire prendre conscience de certaines choses. Toutes les Germain Lauzon du Québec ne sont d'ailleurs pas prêtes à prendre les armes…[17]

Le dramaturge invite les autres à porter un jugement sur leur propre état social : « Depuis toujours, le théâtre a eu pour fonction de dénoncer les situations établies et de mettre en relief les principales lignes de force de sociétés données ; celui de Tremblay ne fait pas exception à la règle. »[18] Pour pouvoir manifester sa révolte, il met en relief les grandes lignes de la société québécoise : la colonisation du peuple par le pouvoir anglophone, la domination par l'Église catholique, et la crise identitaire qui en est devenue la conséquence.

Publié la même année que sa grande Première la pièce *Les Belles-sœurs* est une œuvre clé qui souligne le statut du Québec comme pays colonisé. L'auteur se définit comme : « un Québécois, un Canadien français, un colonisé, un prolétaire et un baptisé,

[17] Bélair, *op cit.*, p. 13.
[18] *Ibid*., p. 65.

par conséquent un être extrêmement frustré pour qui la liberté n'est pas une question métaphysique mais un problème très concret. »[19]

Pierre Vallières cherche à témoigner de son intime conviction sur le statut du peuple québécois et il insiste sur la nécessité d'un renversement complet :

> […] car autrement ils demeureront encore, pendant les générations, les nègres blancs d'Amérique, la main-d'œuvre à bon marché qu'affectionnent les rapaces de l'industrie, du commerce et de la haute finance, comme des loups affectionnent les moutons.[20]

Il cherche à faire prendre conscience de la condition des Québécois : « de nègres, d'exploités, de citoyens de seconde classe. »[21] Tremblay expose cette réalité en créant les personnages qui se trouvent en marge de la société. Dans *Les Belles-sœurs*, ils sont composés de femmes ouvrières, dans *Hosanna*, de travesti.

Le travesti incarne la marginalisation, mais Hosanna est encore doublement marginalisé, car elle est aussi marginalisée par les autres travestis. La scène de la soirée d'Halloween démontre le protagoniste disparu « dans la foule des Cléopâtres »[22], exproprié de son territoire, ridiculisé et ostracisé par ceux/celles qui ont volé son identité. La marginalisation du Québécois dure depuis trois siècles et correspond à une oppression politique, linguistique, économique de la part du Canada Anglophone et culturelle de la part de la France. Dans les didascalies et les informations sur l'appartement « one-room expensive-dump » (p. 11) d'Hosanna, Tremblay insiste sur le fait que tous les biens des protagonistes sont transportables, et donc non-permanents : « une petite table avec 4 chaises, un tourne-disques portatif, une télévision portative, un appareil de radio portatif… » (p. 11) Son appartement n'est pas le sien, tout comme le Québec n'appartient

---

[19] Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, Montréal, Typo, (1968) 1994, p. 51.
[20] *Ibid*., p. 58.
[21] *Ibid*., p. 61.
[22] Yves Jubinville, « Claude inc. : Essai socio-économique sur le travestissement » in Gilbert David et Pierre Lavoie, *Le monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu/Éditions Lansman, 1993, pp. 109-123, p. 117.

pas vraiment aux Québécois ; Hosanna est prête à partir à tout moment. Hosanna comme le Québécois, culturellement travesti n'a pas d'ici : c'est un étranger dans son corps et dans l'espace géographique. Le déguisement permet de faire semblant, de faire croire à quelque chose que l'on n'est pas. Hosanna est le portrait parfait du colonisé qui, n'ayant pas d'autres solutions, se révolte, comme le démontre Albert Memmi.

En effet, dans son ouvrage, *Le portrait du colonisé*, Albert Memmi se pose la question suivante : « Que reste-t-il alors à faire au colonisé ? Ne pouvant quitter sa condition dans l'accord et la communion avec le colonisateur, il essaiera de se libérer contre lui : il va se révolter. »[23] Memmi insiste sur le fait que la situation coloniale nécessite la rébellion de la part du colonisé confronté à la négation de son identité : « la situation coloniale, par sa propre fatalité intérieure, appelle la révolte. Car la condition coloniale ne peut être *aménagée* ; tel un carcan, elle ne peut qu'être brisée. »[24] Le dramaturge veut briser les carcans que les Québécois ont portés pendant trois siècles. À cause de la colonisation de son peuple, dit Tremblay, le Québécois est, depuis trois cents ans, un travesti : « on est un peuple qui s'est déguisé pendant des années pour ressembler à un autre peuple. C'est pas des farces ! on a été des travestis pendant 300 ans »[25] L'idée du travestissement peut aussi être vue comme « figure de l'inauthenticité et de la non-identité »[26]. Le rôle d'Elizabeth Taylor peut représenter l'idéal esthétique qui vient des Anglophones.

[23] Albert Memmi, *Portrait du colonisé précédé du Portrait du colonisateur et d'une préface de Jean Paul Sartre* suivi de *Les Canadiens français sont-ils des colonisés ?*, Montréal, Les Éditions l'Étincelle, (1966) 1972, p. 116.
[24] *Ibid.*, p. 117.
[25] Usmiani, *op cit.*, p. 36. (Qui cite Tremblay interviewé dans *Nord I*, no. 1, automne 1971, p. 64.)
[26] Jubinville, *op cit.*, 1993, p. 116.

B - Le poids de l'Église catholique

Si le Québécois a été dominé économiquement et politiquement par l'Anglophone, il a été également dominé moralement par l'Église catholique. Vallières formule un point de vue à ce propos :

> Rien ne changea dans la vie frugale et monotone des habitants. Ils étaient toujours des bêtes de somme, méprisées dans un pays hostile. Mais, Dieu soit loué, le clergé reçut l'ordre du Ciel de faire de cette collectivité résignée et muette une nation dévouée à l'Église. Enfin, cette vie d'esclavage prendrait un sens en devenant rédemption. Ce peuple planté en Amérique par un hasard de l'histoire, se voyait soudain investi d'une vocation « surnaturelle ». Sa tâche, dans le monde païen des sauvages et des Anglais, serait de sauver des âmes en supportant patiemment la pauvreté, les travaux pénibles et l'isolement…[27]

Dans sa critique, naturellement sévère, du rôle dominateur/directeur/oppresseur de l'Église, il souligne la déraison de la philosophie catholique :

> Mais, à entendre les curés prêcher, l'on pouvait se consoler à la divine pensée que tant de souffrances ne pouvaient faire autrement que de nous mériter le Ciel. N'étions-nous pas sur la terre pour expier nos péchés et gagner une place au paradis ? Cette philosophie absurde fut, à nouveau, présentée au peuple comme étant l'essence du plus parfait bonheur. L'histoire des peuples offre-t-elle d'autres exemples de masochisme collectif aussi tenace que la religion catholique québécoise ?[28]

Memmi, dans son essai publié en 1966, partage cette opinion : « Chez les Canadiens français, la religion catholique a servi contre les Anglais protestants. Mais les valeurs-refuges deviennent à la longue un frein et il faut en effet les secouer. »[29] La religion a perdu ses attributs positifs, et donc gêne probablement plus qu'elle n'aide.

Dans ses pièces, Tremblay se révolte contre la religion en utilisant les termes de l'église de manière ironique :

> On ne s'étonne guère de voir ici monter à la surface d'Hosanna le sous-texte religieux. L'auteur a recours en effet à un langage et à un réseau d'images, dont le nom « Hosanna » n'est que le premier signe, qui montrent combien le religieux (pré)occupe

[27] Vallières, *op cit.*, p. 68.
[28] *Ibid.*, p. 74.
[29] Memmi, *op cit.*, p. 145.

> encore l'imaginaire québécois. Sans doute le fait-il d'abord, ironiquement, pour épingler un autre aspect de l'aliénation nationale.[30]

Le mot hébreu « Hosanna » signifie « sauve, je te prie », il est utilisé dans les prières et la louange, surtout au moment de la communion à la messe. Dans la Bible, c'est ce que criait la foule quand Jésus-Christ est entré dans Jérusalem : « Hosanna au plus haut des cieux, béni soit celui qui vient au Nom du Seigneur ». Dans les didascalies, Tremblay introduit et décrit le travesti : « C'est un travesti cheap avec tout ce que ça comporte de touchant, de triste, d'exaspérant et d'exaltant parce qu'exalté. » (p. 13) Exaltant/exalté viennent du réseau du langage catholique : « Je célébrerai le nom de Dieu par des cantiques, Je l'exalterai par des louanges. » (Psaumes 69:31) Hosanna se définit elle-même comme le douzième juge d'Israël : « j'étais pus Cléopâtre, cibole, j'étais Samson ! Oui, Samson ! » (p. 68) Elle décrit sa propre crucifixion : « Hosanna est morte, clouée à son sofa, comme un papillon précieux et rare… » (p. 24) Et la bouteille de parfum, qui devient en effet un personnage clé de la pièce, évoque les pensées de Marie-Madeleine qui lave les pieds de Jésus avec du parfum et les essuie avec ses cheveux. L'un des exemples les plus flagrants voit Hosanna se comparer à la vierge Marie : « Une matière vierge ! J'me sentais comme une statue de la sainte du même nom ! » (p. 57)

Plus évident même, est le traitement de la religion dans *Les Belles-sœurs*. En fait, c'est l'Église qui offre les concours ridicules de bingo : « Presque toutes les mois, on en prépare un dans'paroisse ! » (p. 64) Et effectivement, c'est l'Église qui est le centre de leurs vies sociales. Elles décrivent même leur quartier comme étant une « paroisse » (p. 36). Le thème de l'église est récurrent tout au long de la pièce. Par exemple, Germaine Lauzon interrompt sa propre « party » de timbres pour se mettre à genoux afin de pouvoir

[30] Jubinville, *op cit.,* 1993, p. 121.

prier : « Mon doux, ma neuvaine à sainte Thérèse ! J'vas aller chercher le radio à Linda. » (p. 19) Ou encore Thérèse Dubuc explique la raison pour laquelle elle s'occupe de sa belle-mère : parce qu'« y faut ben gagner son ciel ! » (p. 23)

Sans doute, la religion catholique domine la vie quotidienne du Québécois. Les thèmes liés au catholicisme traversent toute la pièce. Lisette de Courval dit à Thérèse Dubuc : « Je ne vous oublierai pas dans mes prières, je vous le dis ! » (p. 27) Yvette décrit le gâteau de sa fille : « C'est fait comme un sanctuaire d'église, tout en sucre ! » (p. 31) Nous comprenons même la peur de Rhéauna Bibeau qui confesse : « J'ai tellement peur de mourir sans recevoir les derniers sacrements ! » (p. 48)

Cependant, les belles-sœurs ne sont pas du tout des catholiques à toute épreuve. La raison la plus évidente est leur manque d'appréciation du huitième commandement « Tu ne commettras pas de vol. » En fait, les belles-sœurs volent les timbres de Germaine tout au long de la pièce. De plus, Rose est stupéfaite par le fait que sa sœur Germaine veuille prier sainte Thérèse : « Que c'est qu'a'peut ben vouloir à sainte Thérèse, donc elle ? Surtout après c'qu'a'vient de gagner ! » (p. 19) Elle se demande pourquoi Germaine prie alors qu'elle a déjà gagné un concours de timbres. C'est Marie-Ange Brouillette qui va ouvertement contre le dixième commandement « Tu ne convoiteras pas la maison de ton prochain, tu ne convoiteras ni sa femme, ni son serviteur, ni sa servante, ni son bœuf, ni son âne, ni rien qui lui appartienne » quand elle explique que quand quelqu'un d'autre qu'elle gagne un prix, « ça fait chier les familles qui vivent alentour » (p. 15).

Un autre commandement chrétien bien connu est d'aimer « son prochain comme soi-même ». Des-Neiges Verrette brise cette règle de base quand elle décrit sa voisine :

« prenez l'italienne à côté de chez nous, a'pue c'te femme-là, c'est pas croyable ! » (p. 16) Encore pire est la blague qu'elle fait à propos d'une religieuse qui se fait *violer* et qui veut encore plus de sexe en murmurant « Encore ! Encore ! » (p. 35)

Angéline Sauvé représente une autre hypocrite, qui se sert de règles arbitraires et inutiles pour juger les autres. Elle déclare : « Un mort, ça doit porter une habit noire ! » (p. 49). Germaine pousse Thérèse à briser le cinquième commandement, « Honore ton père et ta mère », quand elle lui dit de faire mal à sa belle-mère, qui les énerve toutes : « Assommez-là pour de bon, faites quequ'chose, Thérèse ! » (p. 51)

En définitive, tous les personnages des *Belles-sœurs* sont hypocrites. Elles prétendent être de bonnes catholiques mais elles ne respectent pas ce que leur religion leur demande de faire. Les trois sœurs, Rose, Germaine et Gabrielle jugent leur sœur cadette « une vraie honte pour sa famille » (p. 50) à cause de son lieu de travail « Le club ! Un vrai endroit de perdition ! » (p. 57) Cependant, toutes les femmes (sauf les plus jeunes) expliquent que le club est l'endroit où leurs « maris perdent la tête pis dépensent toutes leurs payes avec des femmes damnées. » (p. 57) Ce jugement porte fortement sur Pierrette et ses copines de travail, mais pas forcément sur les maris de ces femmes outragées. Quand il est clairement admis qu'Angéline Sauvé va au club tous les vendredi soirs, toutes les belles-sœurs la jugent (sauf, évidemment Pierrette et les jeunes). Angéline a peur que les femmes ne le lui pardonnent jamais (p. 59), ce qui devrait être très surprenant car les femmes appartiennent à une religion avec un Dieu miséricordieux, tout ce qu'elles ont à faire c'est de se confesser. Elle résume leur hypocrisie, leur non-catholicisme, dans cette tirade : « C'est facile de juger le monde. C'est facile de juger le monde mais y faut connaître les deux côtés d'la médaille ! » (p. 60)

Dans un article sur le théâtre dans *La Presse* de Martiel Dassylva, nous pouvons lire ces lignes, à propos de l'effet de l'Église catholique sur le peuple :

> Ce qu'on pourrait appeler le cercle de famille (dit le cercle de la paroisse), qui a, du reste, contribué à préserver la race et la foi de l'envahisseur, a également contribué à rétrécir les horizons et a marqué l'émergence d'une fantastique passivité assortie, il est vrai, d'un romanticisme considérable, d'une naïveté infantile et d'une crédulité effroyable.[31]

Alors, ce journaliste est en accord avec le dramaturge en ce qui concerne les effets néfastes de l'église sur la paroisse. Le premier le dit ouvertement, le deuxième à travers ses personnages hybrides – moitié fictifs – moitié réels. Les différents personnages sont des types sociaux qui cherchent à reproduire comme dans un miroir leur univers social. En groupe, les belles-sœurs se sentent plus fortes, moins isolées, moins faibles comme si elles participaient à une thérapie, à la manière du dramaturge qui crée sa pièce dans la perspective de la *catharsis* d'Aristote.

C - Un théâtre cathartique

> Mon théâtre suit l'actualité et c'est en cela qu'il est politique. Il dit aux gens ce qu'ils sont vraiment, il leur renvoie leur propre image et vise essentiellement à une prise de conscience pour un éventuel déblocage.[32]

Dans cet extrait d'une interview avec André Vanasse pour le magazine *Maclean* de septembre 1972, Tremblay qui est décrit comme dramaturge et « phénomène social »[33] explique son théâtre comme étant un outil de libération.[34] Ses pièces parlent aux Québécois de leur vie, de leur culture comme dans une gazette. Cette idée est reprise par Godin qui décrit le théâtre de Tremblay comme de l' « exorcisme collectif » et aussi de la

---

[31] Martiel Dassylva, « Par-delà l'anecdote dans *Les Belles-sœurs* », Montréal, *La Presse*, 25 mai 1971, p. 10.
[32] Vanasse, *op cit.*, p. 39.
[33] *Ibid*., p. 21.
[34] *Ibid*., p. 39.

« thérapie de groupe ».[35] L'idée de thérapie lie le théâtre « pur » au théâtre « appliqué » et rejoint par-là l'idée aristotélicienne de la *catharsis* et de la purgation des passions. Loin d'être de l'exact théâtre appliqué, comme par exemple le théâtre de l'opprimé que propose Augusto Boal, ou le *Theatre for Development* comme l*'Ajoka* au Pakistan[36], le théâtre de Tremblay partage avec eux plusieurs caractéristiques. Citant P. Taylor[37], Predergast et Saxton écrivent: "the applied theatre label [is] a useful umbrella term for finding links and connections for all of us committed to the power of theatre in making a difference in the human life span." De toute évidence, cette conception s'applique à Tremblay qui semble se fixer pour objectif le déblocage éventuel d'un peuple. Le théâtre appliqué, entre autres critères, selon ces auteures, est joué pour un public qui s'intéresse directement à la question au cœur de la représentation ou alors est membre à part entière de la communauté-cible ou encore pour un public marginalisé[38]. Et sans aucun doute, le public de Tremblay fait partie de ces trois constructions sociales.

Dans le même chapitre, Predergast et Saxton décrivent neuf caractéristiques de la pratique du théâtre appliqué, un phénomène artistique socialement engagé. La pièce *Les Belles-sœurs* s'inscrit directement dans les trois critères suivants :

> (1) pièces dont la fin reste ouverte à un interrogatoire,
> (2) le théâtre comme reflet proche et direct de la vie réelle avec l'intention manifeste politique de sensibilisation et de générer le changement et
> (3) les questions d'importance locale qui peuvent ou ne peuvent pas être transférables à d'autres communautés.[39]

[35] Godin et Mailhot, *op cit.*, p. 192.
[36] Monica Prendergast and Juliana Saxton "Chapter One: Theories and History of Applied Theatre" in Predergast, Monica (ed.) *Applied Theatre: International Case Studies & Challenges for Practice*, Bristol, Intellect, 2009, pp. 1-15, p. 4.
[37] *Ibid*., p. 6.
[38] *Idem.*
[39] *Ibid.*, p. 11.

Plus loin, les deux critiques expliquent que le comédien du théâtre appliqué est un acteur hybride : celui-ci incarne un personnage qui vit dans l'univers du public ainsi que dans celui de la pièce.[40] Vu que ses pièces remplissent trois des neuf « codes » de ce genre, il est facile de conclure que Michel Tremblay a créé un théâtre hybride au croisement de deux genres : le « théâtre appliqué » et le « théâtre pur ». Les dramaturges listés par Prendergast et Saxton ici, Ibsen, Shaw et Brecht, et qui ont offert un théâtre de critique sociale[41] ont été les fondateurs de ce genre. On pourrait valablement ajouter à cette liste le nom de Michel Tremblay dont l'œuvre avant tout est un miroir de sa société.

Ce chapitre avait pour but la mise en évidence de divers critères pouvant mettre à l'épreuve l'hypothèse selon laquelle la pièce *Les Belles-sœurs* ainsi que son auteur Michel Tremblay sont des phénomènes hybrides. Ainsi, l'analyse a opté pour plusieurs angles d'approches. La réflexion a tout d'abord examiné de plus près le choix, ou le non-choix linguistique que Tremblay a fait avec l'utilisation exclusive du joual sur scène et les implications d'un tel engagement. On a pu aussi décrire les éléments de la mise en scène ainsi que de la maison de théâtre elle-même qui combinent toutes les deux les paramètres d'un travail hybride.

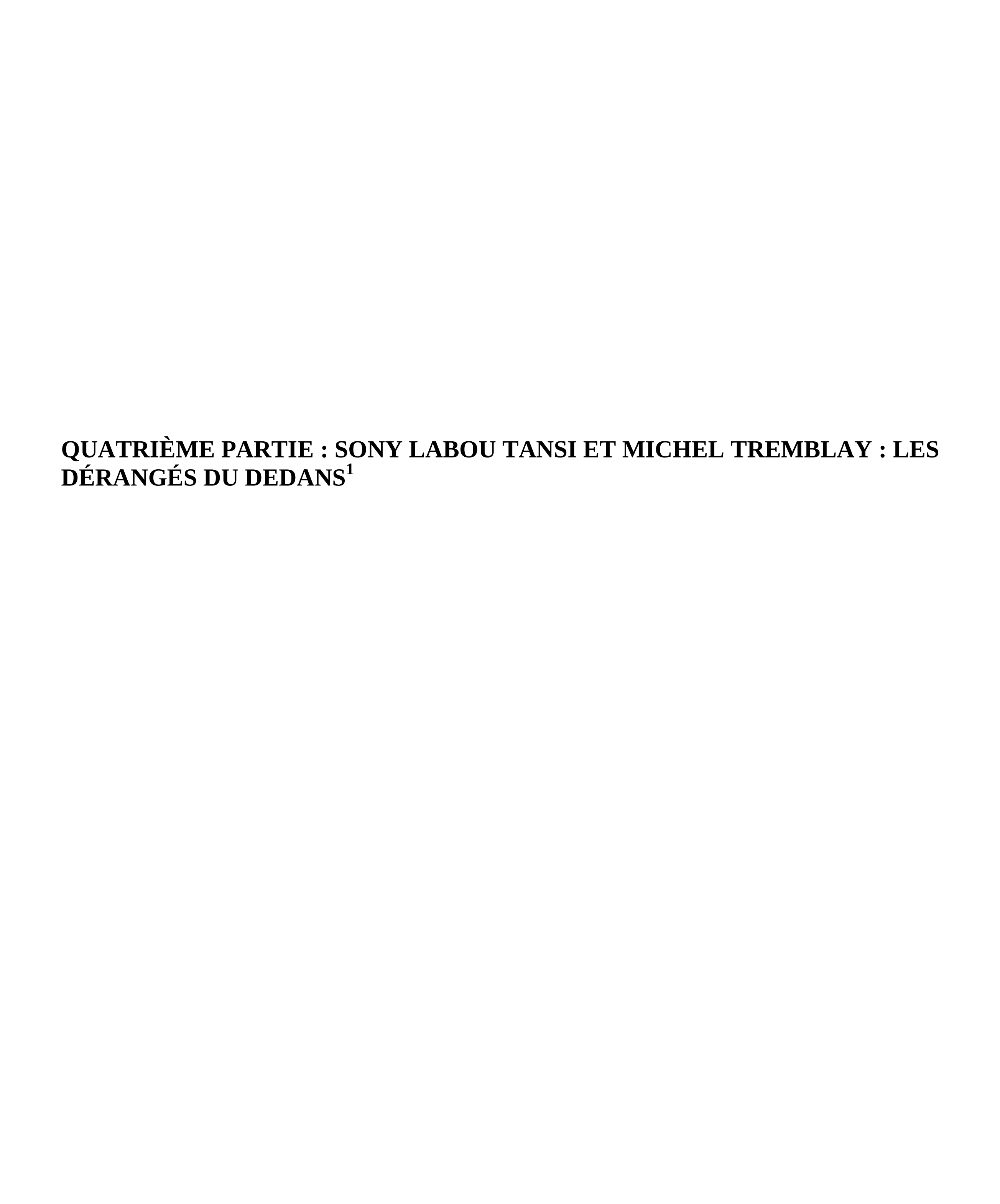
Il a par la suite été question de souligner que les personnages, toutes des femmes marginalisées, sont les reflets du vrai peuple québécois en mal d'identité. Les belles-sœurs sur scène ont re-présenté la situation sociale du peuple québécois des années 50 et 60, celles de la Révolution tranquille, en particulier à travers les thèmes de la situation

[40] *Ibid.*, p. 13.
[41] *Ibid.*, p. 7.

économique, la domination et l'hypocrisie de l'Église catholique et la condition de la femme à cette époque.

Pour finir, l'accent a été mis sur la manière dont l'œuvre de Tremblay, à la lumière des études théoriques relatives au théâtre comme critique sociale, est une pièce fondatrice du genre du « théâtre appliqué » dans l'univers dramaturgique québécois. Somme toute, il est évident que l'hybridité est bien vivante dans les pièces à l'étude, chez le dramaturge ainsi que dans le genre même du théâtre. Cette hybridité fait de la pièce *Les Belles-sœurs* une œuvre universelle et c'est à raison que la pièce est traduite dans au moins 27 langues et a fait l'objet d'adaptations cinématographiques. Et si son succès lors des dernières quarante-cinq années reste d'actualité, c'est aussi parce que les conflits québécois qu'elle met en scène sont des conflits de tous les pays colonisés, des conflits simplement humains. Le drame profond que Tremblay met en relief est un drame mondial, idée que souligne d'ailleurs Usmiani qui estime que *Les Belles-sœurs* est une « synthèse entre l'universalité et du régionalisme solide »[42], et sur ce plan il sera difficile de voir une autre pièce lui ravir la vedette, dans ce vingt-et-unième siècle où la question de la marginalisation est pourtant plus présente et au centre de la globalisation.

[42] Usmiani, *op cit.*, p. 15.



QUATRIÈME PARTIE : SONY LABOU TANSI ET MICHEL TREMBLAY : LES DÉRANGÉS DU DEDANS[1]

[1] Par analogie au titre *Ces étrangers du dedans* par Clément Moisan et Renate Hildebrand, Québec, Nota Bene, 2001.

Chapitre I - Sony Labou Tansi et Michel Tremblay : deux écrivains si distants et si proches

> La création populaire, en l'occurrence le théâtre, est un des facteurs qui constituent la conscience des groupes sociaux comme moyen d'éducation.[2]
> Bakary Traoré

Le contexte en Afrique ne permet pas toujours une grande circulation du théâtre à l'occidentale en raison du manque de lieux de représentations[3], ce qui n'est pas le cas du Québec (Théâtre de la Place, Théâtre de Quat'Sous, Théâtre du Nouveau Monde, Théâtre du Rideau Vert, École nationale de théâtre du Canada, Théâtre de l'œil, etc. …) Le dramaturge africain va petit à petit annexer le genre du roman pour atteindre un plus grand public, au-delà de l'univers congolais. Le théâtre, qu'il soit écrit ou improvisé représente pour Sony Labou Tansi un début de communication, un chantier. Comme il explique en 1993 à Chantal Boiron :

> Il faut commencer à réfléchir en termes de texte-chantier qui laisse des ouvertures à tout moment. Des choses sont projetées : aux acteurs de s'en abreuver et d'organiser un spectacle. C'est surtout une intention de casser le texte 'classique', si j'ose dire. Un texte magnifique n'est pas toujours un bon prétexte de spectacle. Un texte doit avoir une dynamique, une dramaturgie, un rythme. Une direction de recherche. Durant les répétitions, le travail avec les comédiens peut faire évoluer le texte qui n'est plus qu'un 'canevas'. Il s'agit d'entremêler la mise en scène à l'écrit. Le théâtre, ce n'est pas un travail d'écriture. C'est un travail de chantier, d'atelier. C'est un laboratoire de comportement, un laboratoire d'inspiration aussi. On tente une modernisation, une modernité.[4]

---

[2] Bakary Traoré, *Le Théâtre Négro-Africain et ses fonctions sociales*, Paris, Éditions Présence Africaine, collection « enquêtes et études », 1958, p. 24.

[3] Le spectacle à l'occidentale se limite le plus souvent aux grandes villes et généralement aux capitales qui possèdent les infrastructures contrairement aux villages qui eux non pas toujours l'électricité et de places adaptées.

[4] Cité par Jean-Michel Devésa in *Sony Labou Tansi: Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 210-211.

Cette conception de théâtre comme lieu d'apprentissage et de dialogue toujours en chantier est ce qui caractérise le mieux Sony Labou Tansi. Par contre Michel Tremblay, en ce qui le concerne, ne fait pas de son théâtre un prolongement de la fiction romanesque. Il est romancier et dramaturge. Il conçoit le théâtre une tribune de revendication populaire. Alors que Sony Labou Tansi peut être considéré un « dramaturge du roman »[5]. Cette opposition au niveau de la conception qu'ils ont de leur art se retrouve aussi dans l'image qu'ils donnent de la révolte et du révolté. Si Michel Tremblay dans *Les Belles-sœurs* et *Hosanna* reste fidèle à des principes de sa société québécoise, un Québec libre et une langue autonome (le joual), le Congolais ajoute sa propre conception de la démocratie ou de la liberté aux revendications de son peuple qui n'a pas souvent la parole. On peut comprendre pourquoi dans presque toutes ses pièces, il crée des personnages porte-parole. C'est le cas de Mallot Bayenda dans *Je soussigné cardiaque*, le Fou dans *La Parenthèse de sang*, et le personnage de présentateur, ou de narrateur dans certaines de ses autres pièces. Le contexte québécois où la critique, la révolte socio-politique est beaucoup plus collective, pousse Tremblay à parler pour le Québec au nom de tout le peuple québécois. Ses personnages représentent les diverses couches de la société, ils incarnent leurs différentes opinions. Ainsi, chacun assume la révolte à des degrés divers. Avec Hosanna, on voit un personnage doublement marginalisé et doublement révolté. Elle est à la fois la norme et l'écart car si elle doit s'afficher coiffeur pendant le jour pour donner l'impression d'être « normale » - une personne genrée qui s'appelle Claude Lemieux et qui a un travail – elle devient Hosanna pendant la nuit, un travesti qui assume une identité refoulée. Donc l'objet de sa révolte,

[5] Sélom Gbanou, « Théâtre du roman: les scènes de l'écriture francophone », *Présence Francophone,* n°73, *Écritures dramatiques,* 2009, pp. 11-22.

c'est en partie l'identité que la société lui impose de manière implicite. Le travestissement chez elle peut être considéré comme une protestation. Et c'est avec une grande fierté qu'elle affirme l'autre identité qui est celle de ses rêves à la fin de la pièce :

> HOSANNA – R'garde, Raymond, chus t'un homme ! Chus t'un homme, Raymond ! Chus t'un homme ! Chus t'un homme ! Chus t'un homme… (p. 69)

Hosanna incarne une révolte personnelle, la révolte d'une minorité, des marginalisés : la révolte de ceux qui ne sont pas « génériquement » alignés (par exemple, ceux qui ne correspondent pas au modèle binaire mâle-femelle des sexes et des genres). Cette révolte de la minorité marginalisée qu'Hosanna incarne et que l'on retrouve aussi dans *Les Belles-soeurs* est un mouvement de l'intérieur où le personnage prend conscience d'une situation qui le met mal à l'aise. Dans une certaine mesure, on retrouve un tel comportement chez les soldats de Sony Labou Tansi. En effet, dans *La Parenthèse de sang* les soldats ont beau être des machines à tuer au service de la Capitale, il leur arrive d'être humains et de vivre un paradoxe : celui du soldat-citoyen, d'un être humain doté de raison. Et c'est ainsi qu'il n'est pas rare dans la pièce de les entendre contre tout attente dire ce que tout le monde a sur le coeur : « Vive Libertashio ! » (p. 40) À l'image du Sergent Cavacha qui, dans un éclair de lucidité, décide de se marier à Mlle Aleyo Lansa Anamanta, future feue Mme Sergent Cavacha (p. 44), c'est aussi le cas des soldats qui s'entretuent pour ne jamais laisser leur conscience être dominée par la norme, le rêve collectif : Libertashio. En fait, lorsque le sergent Pueblo abat le sergent Marc qui affiche cette double identité de soldat et de citoyen, en affirmant « Libertashio est mort » (p. 23), il ne s'agit pas d'un simple assassinat, mais d'une réalité psychologique. C'est le militaire tuant en lui son côté bestial sa norme de conditionnement, son identité de soldat pour revendiquer son écart, son identité de citoyen cherchant la liberté à l'image de Hosanna.

Hosanna et les soldats de *La Parenthèse de sang* sont confrontés à l'image que la société attend d'eux et celle qu'ils se font d'eux-mêmes. Ils se trouvent dans ce que Homi Bhabha appelle « la situation interstitielle »[6] et qui peut se résumer à une situation de l'entre-deux. Comment être homme et femme ? Ou bien, comme le dit Michel Tremblay dans un entretien avec Luc Boulanger, comment être Québécois et Canadien ?[7] Telle est la question qui se pose à Hosanna dans son déchirement. Sur un autre plan, comment être soldat au service de la dictature et citoyen libre au service du peuple ? La question d'ordre existentiel, métaphysique, revient dans les deux œuvres et nous rappelle la célèbre formule de Hamlet : « To be or not to be ? ».

La révolte dans *Hosanna* et *La Parenthèse de sang* n'est pas une réponse au déchirement mais une conséquence du déchirement. Hosanna est obligée de se créer deux mondes incompatibles – homme le jour, femme la nuit – sans être véritablement homme ou femme dans le sens générique du terme. Similaire est le sort des soldats qui ne seront pas totalement des tueurs à gages ni totalement des citoyens libérateurs mais des individus déchirés, partagés entre l'idée d'être eux-mêmes et le devoir de servir le pouvoir : la Capitale. À la limite, leur révolte peut être une frustration, celle d'une identité impossible à définir.

[6] Homi Bhabha, *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007. (Titre original : The Location of Culture, 1994.)

[7] Boulanger, *op cit*, p. 69 : « M.T. Quand *Hosanna* a été présentée à New York, j'ai commis une grave erreur en parlant du côté « politique » de la pièce au journaliste du *New York Times*. Je lui avais expliqué qu'Hosanna représentait le Québec et son chum, Cuirette, le Canada. Or, le sujet de la pièce est d'abord l'identité sexuelle et non la politique. J'ai donc mis les gens sur une fausse piste. Et les critiques new-yorkais, avec raison, ont trouvé que c'était une drôle de façon d'aborder la politique. »

Chapitre II - Combat pour un avenir meilleur

Dans les deux autres pièces, *Je soussigné cardiaque* et *Les Belles-sœurs*, la démarche des protagonistes n'est pas cependant la même. La révolte a un but précis, celui d'un avenir à construire pour les générations futures. Les deux œuvres offrent une première similitude, celle d'un combat mené pour une future humanité symbolisée par une petite fille : Carmen dans *Les Belles-sœurs* et Nelly dans *Je soussigné cardiaque.* Dans sa pièce, Sony Labou Tansi oppose à l'omnipotence de Perono la témérité de Mallot Bayenda qui incarne la lutte contre l'arbitraire, la domination, l'exploitation. Il est prêt à sacrifier sa vie pour l'honneur et le bonheur de sa fille de quatre ans et surtout pour lui éviter le calvaire imposé à la population. Les échanges entre le protagoniste et sa fille à la fin de la pièce, alors que le gardien amène Mallot au peloton d'exécution témoignent de cette idée :

> NELLY. – Pourquoi, papa, que nous avons abandonné le quartier Tannin ? On va habiter dans cette saleté ?
> MALLOT. – Mais non, ma chérie.
> NELLY. – Pourquoi qu'on est là alors ?
> MALLOT, *touché.* – Pour passer. *(Un temps.)*
> Viens, ma Nelly. Je vais t'apprendre une petite chanson. Et gare à toi si tu l'oublies jamais. *(Il chante.)*
> Mon papa
> Est parti
> Ô pays.
> *(Nelly répète.)*
> MALLOT. – Encore !
> *(Elle répète.)*
> […]
> NELLY. – Où va mon papa ?
> LE GARDIEN. – À la chasse.
> *(Nelly chante. Des condamnés passent devant la porte suivis du peloton, puis des policiers repoussant les familles. Commandement lointain puis fusillades.)* (pp. 142-143)

Se sentant condamné, Mallot veut pousser sa révolte à l'héroïsme non pas en sauvant le pays de Perono et des autres, mais en poussant ceux-ci au bout de leur barbarie. Et ce que la génération future retiendra de cette confrontation entre la victime et le bourreau, c'est le courage et la détermination de la première, la lâcheté et la soif de sang du deuxième :

> MALLOT. – […] Voilà, ils se souviendront. Avec Nelly… et sa mère cela fera au moins quatre. Quatre qui se souviennent. Quatre qui pensent. *(Tic.)* Le petit du ventre naîtra. Sa mère lui racontera. Tout. C'est doux de raconter à un enfant qu'il a eu un papa casse-mondes. Il retient facilement. Il raconte à son tour. *(Un temps.)* Évidemment, si on lui demande : « De quoi il est mort, ton joli père ? » - Il se tait. Il ne saura pas. Non, il ne saura pas. *(Tic.)* En sortant volontairement de la merde, je casse le néant ; je refuse d'exister sur commande. J'ai voulu, je veux. L'homme n'a jamais eu lieu, je l'invente. J'exige une viande métaphysique. Je suis, je reste, je meurs debout. J'ai escaladé toute chose jusqu'à moi. (p. 75)

Avec Mallot Bayenda, Sony Labou Tansi propose une image noble du rebelle qui ne cherche pas son bonheur à lui mais qui se bat pour les autres à la manière du personnage du Rebelle qu'Aimé Césaire met en scène dans la pièce *Et les chiens se taisaient.* En effet, le rebelle comme le conçoit Aimé Césaire est un symbole de refus, il lutte pour un nouveau système dans lequel les personnes de sa condition peuvent se sentir plus heureuses, moins soumises. Il parle pour ceux qui n'ont pas le droit à la parole. Il se bat pour une cause et c'est donc avec raison que le portrait qu'il fait de lui-même est tout un symbole :

> LE REBELLE : Mon nom : offensé ; mon prénom : humilité : mon état : révolté ; mon âge : l'âge de la pierre. […] Ma race : la race tombée. Ma religion… mais ce n'est pas vous qui la préparez avec votre désarmement… c'est moi avec ma révolte et mes pauvres poings serrés et ma tête hirsute.[1]

On pourrait imaginer de ce que dit le Rebelle pour légitimer son combat, sa révolte, c'est exactement ce qui fait écrire aussi bien Sony Labou Tansi que Michel Tremblay. Car le Québec au nom duquel parle Tremblay a connu aussi l'humiliation de la domination

[1] Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient*, Paris, Présence Africaine, 1956, p. 68.

anglaise, l'offense de sa langue. Et le Congo de Sony Labou Tansi après l'humiliation de la colonisation belge, subit l'offense des différents dictateurs qui ont pris le pouvoir.

En ce qui concerne Sony Labou Tansi, cette image du rebelle et du révolté s'explique par sa volonté de faire de certains personnages le prolongement de ses pensées. Son théâtre est un lieu de prise de position qui s'inspire de deux paramètres :

- La réalité sociale et politique dans toute son actualité.
- L'impossibilité dans laquelle se trouve le peuple de manifester son mécontentement, sa colère, sa révolte.

De ce fait, son théâtre est une médiation entre la société et sa conscience d'écrivain. Comme le fait remarquer Dominique Maingueneau à propos de la création littéraire en général :

> Œuvre et société sont mises en relation sans que l'on quitte la conscience de l'auteur. Dans cette perspective le *style* n'est pas tant un ensemble de procédés, comme dans la lignée de la rhétorique, que l'expression d'une « vision du monde » singulière qui donne accès à une mentalité collective. Chaque œuvre constitue un univers clos, incommensurable à tout autre, en qui s'opère une double réconciliation : entre la conscience de l'auteur et le monde, mais aussi entre l'extrême subjectivité de l'auteur et l'universalité de son époque.[2]

La révolte est ce qui le pousse à écrire. On peut même dire qu'il écrit pour se libérer et pour exprimer sa colère contre un système. Sa première création dramatique : *Conscience du tracteur* a remporté un prix du concours théâtral interafricain de l'année 1973 (la pièce sera publiée en 1979). Elle posait déjà la question d'une conscience nouvelle pour sauver l'humanité. Le caractère futuriste de la pièce a lancé le ton de la révolte sociale, politique et linguistique qu'on va retrouver plus tard dans toutes ses œuvres romanesques, théâtrales et poétiques. *La rue des mouches,* très difficile à mettre en scène, confirme cette révolte plurielle, qui fait de Sony Labou Tansi un écrivain à contre-courant. Le

[2] Maingueneau, *op cit.*, p. 5.

personnage qui lui ressemble le plus, c'est Mallot Bayenda qui refuse le silence, la soumission, l'humiliation. Et comme le dramaturge lui-même, il refuse « d'exister sur commande » (p. 75) parce que son rêve absolu c'est de « [mourir] debout » (p. 75) :

> Je suis éblouissant au fond de mon vide ! [crie-t-il] Imprenable ! Jusqu'au bout imprenable ! Jusqu'au dernier bâtonnet d'oxygène […] J'électrise ma chair de cette fougue de respirer. J'aggrave tous les bruite de ma viande indocile, j'élargis mon sang, j'élargis mes os (pp. 75-76).

Sony et son double textuel Mallot sont les chefs de file d'un mouvement, celui de l'indocilité. Car ce que ses pièces dénoncent, c'est la soumission du peuple à leur bourreau, la lâcheté, comme on a pu le voir dans *La Parenthèse de sang* avec Martial, le personnage sans courage. Dans cette pièce les filles et la femme de Libertashio s'opposent aux soldats et à la Capitale, parce qu'elles n'ont pas peur de mourir, convaincues que la cause qu'elles défendent est une cause juste, celle de « Vive Libertashio ! », qui signifie « Vive la liberté ! »

Ce que recherche Sony Labou Tansi dans ses pièces, c'est de contaminer le public de la rage qui anime les principaux protagonistes. Mallot est fusillé par le pouvoir dans des conditions qui le rendent immortel, qui font de lui un héros. Comme par ailleurs les filles de Libertashio : Aleyo, Ramana et Yavilla, le Curé, le Fou, la Capitale… qui seront tous fusillés à la fin de la pièce dans une absurdité totale.

> CAVACHA. – Pas mal ! Les cons de la capitale se sont débrouillés pour nous pisser dans la peau ! Pas mal ! Mais moi je reste sergent.
> *(Il prend deux fusils et crie.)*
> À bas Libertashio !
> *(Il tire sur les condamnés avec rage.)*
> À bas Libertashio. *(Un temps.)*
> Ceux qui veulent me suivre, en route. Nous allons fusiller la Radio nationale. Nous allons fusiller la capitale.
> *(Il tire sur le messager.)*
> En route !
> *(Ils partent tous.)* (p. 67)

Les indications scéniques dans cette tirade montrent que les soldats sont des sauvages qui tuent pour le plaisir de tuer et par déformation professionnelle. Ce qui fait que les personnages qu'ils abattent comme des chiens deviennent aux yeux du public et de l'Histoire plus humains qu'eux. Quelque part c'est le sang gratuitement versé par leur folie qui révolte le lecteur ou le public car personne ne peut rester indifférent devant de telles barbaries.

Par contre, dans la démarche de Michel Tremblay, il s'agit d'une 'révolte-light' c'est-à-dire une révolte qui ne déclenche pas chez le lecteur et le public une réaction de participation et d'assimilation car tout se fait au niveau des mots et de la mémoire. La révolte n'est pas directe, elle est vécue comme une douleur intérieure et non comme une rage "à la Mallot Bayenda". Les belles-sœurs se racontent leurs conditions de femmes d'ouvriers, leur situation de misère causée par le conflit entre Anglais et Français, et aussi par les pouvoirs de l'Église catholique et de Duplessis. Leur révolte est liée à l'histoire même du Québec. Et elles ne peuvent pas partir se battre contre une situation qu'elles ne peuvent pas changer ni contrôler. La révolte des belles-sœurs n'est donc pas une rébellion, elle peut être considérée comme la forme pure de ce que Augusto Boal appelle le théâtre de l'opprimé et consiste à reprendre le théâtre comme le lieu d'expression du dominé, du peuple. En fait, on peut penser que les ouvriers et les francophones que représentent ces belles-sœurs sont à la recherche d'un nouveau destin, d'une nouvelle parole et en se retrouvant dans la cuisine de Germaine Lauzon pour parler entre-elles, elles cherchent un lieu où se libérer, où exposer leur mécontentement. Pour Augusto Boal :

> Le « théâtre » c'était le peuple libre chantant à l'air libre : le peuple était le créateur et le destinataire du spectacle théâtral, qui pouvait donc s'appeler chant dithyrambique. C'était une fête à laquelle tous pouvaient participer librement. L'aristocratie arriva et établit des

> divisions : certaines personnes iraient sur scène et elles seules pourraient jouer – les autres resteraient assises, réceptives, passives : ceux-là seraient les spectateurs, la masse, le peuple. Et, pour que le spectacle puisse réfléchir efficacement l'idéologie dominante, l'aristocratie établit une autre division : certaines acteurs seraient les protagonistes (aristocrates) et les autres seraient le chœur, symbolisant, d'une façon ou d'une autre, la masse.[3]

La division idéologique dont parle Augusto Boal est très présente dans les œuvres de Tremblay, on y voit toujours des personnages marginalisés en conflit avec eux-mêmes comme Hosanna, et aussi avec un système dominateur. Il n'y a pas de rebelle au sens premier du terme dans les pièces de Tremblay mais des personnages qui sont confrontés à une crise d'identité[4]. Leur révolte est plutôt un drame intérieur, c'est le drame du vaincu, du dominé, comme le rappelait d'ailleurs Alexis Tocqueville en 1831 lorsqu'il traversa le Bas-Canada :

> […] Il est facile de voir que les Français sont le peuple vaincu. Les classes riches appartiennent pour la plupart à la race anglaise. Bien que le français soit la langue presque universellement parlée, la plupart des journaux, les affiches, et jusqu'aux enseignes des marchands français sont en anglais. Les entreprises commerciales sont presque toutes en leurs mains [aux Anglais].[5]

Hosanna et la quinzaine de belles-sœurs sont conscientes de leur histoire, de leur identité falsifiée, mais ne peuvent pas refaire l'histoire. Elles ne peuvent pas se transformer physiologiquement, alors elles se révoltent dans l'impuissance mais au moins réussissent à faire prendre conscience de leur malaise. Cela les rend tragiques dans la mesure où elles soulèvent en nous de la pitié et de l'admiration. Elles souffrent, mais savent aussi qu'elles ne peuvent pas sortir de cette souffrance. Hosanna n'a pas d'identité fixe, elle n'appartient ni au genre masculin ni au genre féminin, et sa révolte peut être

---

[3] Boal, *op cit*, (1977), p. 7.
[4] Cette crise d'identité est aussi comparable à la crise du personnage que Robert Abirached évoque dans *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Le théâtre de Tremblay notamment les deux pièces du corpus, ne mettent pas en avant des héros dont le nom et la force dépassent l'œuvre. Tous les personnages, individuellement ou collectivement, constituent une part de l'histoire du Canada et du Québec. Ils sont donc uniques et collectifs : Hosanna est homme et femme, Canadien et Québécois, comme les belles-sœurs partagées entre le Québec et le Canada, le français, l'anglais et le joual.
[5] Dargnat, *op cit.*, p. 19.

métaphysique ce qui est aussi le cas des belles-sœurs confrontées à des questions du genre : « qui sommes-nous ? », « pourquoi sommes-nous dans cette situation de "marde" ? » (où non seulement elles sont pauvres, mais aussi mécontentes de leurs vies, leurs époux, leurs enfants et même de leur Dieu ?)

Sony Labou Tansi et Michel Tremblay pratiquent un théâtre populaire qui dit tout haut le silence, le drame, les angoisses et la révolte de leur peuple. Mais cette révolte ne s'exprime pas chez les deux dramaturges de la même manière.

Chapitre III – La langue en questions

A – Les scènes de la langue

Michel Tremblay et Sony Labou Tansi écrivent dans une langue plus ou moins accessible, le joual pour le Québécois et un français décolonisé pour le Congolais. Cette situation explique la grande popularité de Michel Tremblay considéré comme l'écrivain le plus enclin au joual du Québec. Ses pièces connaissent un grand succès et les Québécois s'y retrouvent facilement parce qu'elles écrivent une histoire commune et véhiculent la langue d'une identité, d'un symbole. Tremblay est devenu l'écrivain d'une cause nationale. Le choix du joual comme langue d'écriture contrairement à l'opinion populaire qui en fait une langue strictement orale du bas-peuple, permet à Michel Tremblay d'introduire une véritable révolution dans le théâtre québécois. Son écriture montre que le joual peut devenir et est une langue de l'élite, de la littérature et en faisant cela, il donne aussi un autre statut au Canada francophone, qui n'est pas seulement le territoire du vaincu. Il ramène au centre ce qui est rejeté à la périphérie. Le joual, à travers cette révolte littéraire de Tremblay, n'est plus seulement la langue de l'ouvrier mais la langue d'une nouvelle ouverture, plus vivante, qui ne doit pas seulement s'enfermer dans les usines et les cuisines. Michel Tremblay écrit des pièces québécoises, pour être jouées dans les institutions québécoises pour les Québécois. Et c'est par cette langue qu'il crée une complicité avec son public.

À l'inverse de Tremblay, dont le choix du joual est un refus de la dictature de l'anglais et du français, pour se laisser aller à la langue populaire d'une révolte populaire,

Sony Labou Tansi, quant à lui, recherche une langue française cérébrale faite de néologismes (la langue du Fou), de tournures inhabituelles. Mais les deux dramaturges ne s'opposent pas pour autant : ils sont des metteurs en scène de la langue.

Sony Labou Tansi et Michel Tremblay ont le même rapport à la langue considérée comme un outil de travail. Ce qui se comprend dans la mesure où l'écriture est un acte culturel et humain par lequel l'écrivain se pose déjà en rebelle en brisant les règles oppressives de la langue de tous les jours. Dans la réalité sociale, l'usage de la langue est une activité sociale totalitariste avec des règles oppressives et prescriptives : la grammaire, la syntaxe, le lexique, etc.

Par l'écriture, Sony Labou Tansi et Michel Tremblay se révoltent par la langue, en questionnant ses usages normés. Toutes ces règles du français et du joual semblent déranger le travail de l'écriture d'où des inventions, des emprunts, voire des calques, de la part des deux écrivains. Chacun à sa manière s'approprie la langue, la rend individuelle en pensant sûrement : « Je veux me libérer de cette contrainte, je veux me libérer de l'oppression, je veux élargir l'éventail de la langue de tout le monde. » C'est la convention de tout écrivain de trouver d'autres formules, une manière de se révolter contre la censure culturelle de la société qui passe par la dictature de la langue. Plus que les problématiques développées dans les œuvres, le choix de la langue "réinventée" devient une activité subversive, voire une tentative de libération. Le français et le joual dans leur état normé sont une institution sociale, au même titre que le pouvoir politique qui impose ses propres codes, ses lois, et ses valeurs. Tremblay met en scène le joual, langue déjà orale, en l'oralisant d'avantage par des ellipses, des jurons, etc. Tout comme Sony Labou Tansi joue avec la langue française par des jeux de mots, des calembours. La

mise en scène de la langue est en soi une arme de combat, un acte de révolte, et si les deux dramaturges ressentent le besoin de mettre la langue en spectacle, c'est pour traduire des circonstances sociales particulières qui les ont marqués.

Pour le cas de Michel Tremblay, il était nécessaire, pendant la Révolution tranquille, de se révolter contre le snobisme et le dénigrement de la part des Québécois cultivés et des Français, alors que 80% des Québécois parlent le joual. Dans cette optique, le choix du joual comme langue d'écriture est une révolte politique.

Pour le cas de Sony Labou Tansi, son rapport à la langue française répond aussi à un engagement politique. En effet, les écrivains de la première génération[1] (Senghor, Cheikh Hamidou Kane, Camara Laye, etc.) voulaient prouver aux colonisateurs qu'ils ont une bonne maîtrise de leur langue, cela fait qu'ils écrivent dans une langue trop pure, trop normée qui va révolter les écrivains de la seconde génération (Sony Labou Tansi, Henri Lopes, Ahmadou Kourouma, Charles Nokan, etc.) Sony Labou Tansi écrit contre le français oppressif pour exprimer sa liberté et sa révolte contre la colonisation.

B - La typologie des personnages et expressions de la révolte

Même s'ils incarnent la révolte, le combat pour la liberté et la libération, les personnages que nous proposent les deux dramaturges n'ont pas les mêmes configurations. Chez Sony Labou Tansi, l'oppresseur et l'opprimé sont en confrontation directe. Dans la pièce *La Parenthèse de sang*, la Capitale (les soldats, l'ombre d'un président puissant) est opposée à la famille Libertashio (le peuple sans moyens de défense). L'oppresseur est un monstre qui a plusieurs armes : il possède la radio,

[1] On pourra lire ici, l'ouvrage de Sewanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines : romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

l'information, les soldats qui sont à l'origine de la répression, des luttes intestines (ils s'entre-tuent), des coups d'état. Le président n'est pas visible, au même titre que Libertashio qui ne l'est pas non plus. Les enfants de Libertashio incarnent le peuple, son neveu Martial, l'intellectuel qui a peur d'agir. Le curé n'est pas directement lié au pouvoir. Le docteur incarne la science, le savoir, tout ce qui manque à la Capitale et que recherche le peuple. Dans *Je soussigné cardiaque* c'est Perono qui est l'oppresseur et Mallot Bayenda l'opprimé. Perono contrôle le pétrole, la lumière : tout le pouvoir.

Par contre, dans les pièces de Tremblay, l'oppresseur n'est pas là de façon visible. Il n'existe que comme force implicite. Le peuple lui est dans le rôle de l'opprimé face à ses angoisses, à ses convictions. On sent entre les lignes la domination des Anglais (et de l'Église), mais l'anglophonie comme force oppressive est très subtile. Le conflit se joue dans le for intérieur des personnages. La révolte n'est pas physique, elle est intérieure. *Les Belles-sœurs* devient un drame intérieur ce qui rend ce conflit difficile à comprendre. Il n'y a pas d'opposition véritable entre le personnage qui souffre et l'objet de sa souffrance, c'est-à-dire le révolté et l'objet de sa révolte.

Pour tracer un parallèle entre les deux dramaturges il faudrait répondre à la question : contre quoi se rebellent les personnages ? Chez Sony Labou Tansi ils se révoltent contre le pouvoir, chez Tremblay ils se révoltent contre l'histoire. La révolte contre l'histoire n'est jamais expliquée, mais elle est omniprésente dans la mémoire collective pendant le Révolution tranquille, quelques années après la 'grande noirceur'. La démarche de Michel Tremblay rejoint celle de la Révolution tranquille qui semble être un rappel permanent de la persécution du Québécois par les Anglais.

Ce qui est particulier aux deux dramaturges par contre, c'est que la langue devient le lieu et l'outil de la révolte c'est dans cette langue que les personnages expriment leur mécontentement. Chez Sony Labou Tansi, c'est une réinvention (voire une recolonisation) de la langue des oppresseurs. Chez Michel Tremblay, c'est une réappropriation (voire une valorisation) de la langue des ouvriers. Que ce soit la langue des « au-delà » ou des « en deçà » chaque dramaturge montre de façon très claire la valeur idéologique et culturelle de la langue par rapport à la subversion. Les personnages de Tremblay s'approprient le joual, une langue qui a peu de valeur aux yeux des autres, pour exprimer ce qu'ils sentent et pensent, c'est la langue de leur vérité, et donc celle qui exprime le mieux ce qui les angoisse. Cette langue conteste l'usage dit normé et en ce sens revendique de nouvelles normes sociales et culturelles. Le joual est le reflet et un témoignage de leur réalité politique, économique et culturelle.

L'usage de la langue chez Sony Labou Tansi est particulièrement intéressant dans la langue du Fou qui exprime le mieux la folie de la révolte. Cette idée est aussi présente dans la langue de Mme Portès, qui n'a de sens que dans le contexte de la pièce : elle exprime un degré de saturation, car elle se sent si fâchée qu'elle ne peut rien faire d'autre que de lancer des cris de rage. Le langage de la folie, de la colère, du mécontentement devient la langue de l'indicible et de l'inexplicable.

À la folie du langage de Sony Labou Tansi s'oppose la réalité de la langue de l'intérieur des personnages de Michel Tremblay.

CONCLUSION

La révolte est la conséquence d’une indignation contre quelque chose que l’on ne veut plus supporter. C’est une réaction de refus et l’histoire de l’Afrique avec la colonisation et plus tard la dictature et les coups d’état ont poussé les écrivains comme Sony Labou Tansi à prendre la plume comme une arme de combat. Dans ses pièces de théâtre, Sony Labou Tansi dénonce la violence des soldats, l’arbitraire du pouvoir politique, les assassinats, les abus sur les femmes, etc. Ses pièces sont une tribune pour les pauvres et la voix des sans-voix. Les différents personnages : Mallot Bayenda, Le Fou, les filles de Libertashio sont toujours opposés à de méchants assassins et des dictateurs que sont la Capitale, Pérono, les Sergents. Les pauvres, les faibles n’ont pas d’armes mais ils possèdent l’intelligence alors que les riches et ceux qui ont tout le pouvoir n’ont que les armes et la prison. Cela fait que le combat est toujours inégal et c’est ce qui révolte le spectateur. Sony Labou Tansi s’attaque au présent de sa société à partir des problèmes que rencontrent ses personnages.

De son côté, Michel Tremblay observe sa société québécoise dans son évolution après la colonisation et l’oppression des Anglais. Il montre ce que les Québécois vivent de l’intérieur, c’est-à-dire leur drame de colonisés et de dominés. À travers les pièces étudiées, nous remarquons que la révolte est un changement de comportement, une attitude de défense. Il n’y a pas d’actions violentes, de confrontations directes. On peut dire qu’il s’agit d’une "révolte tranquille" qui ne dénonce ni n’accuse directement. Mais qui reprend les choses telles qu’elles sont. Sur ce plan, le théâtre de Michel Tremblay n’est pas politique comme il le dit lui-même : « Mon affaire, c’est toujours politique.

Mais j'sus contre le théâtre politique. J'sus pour des shows politiques comme "Medium Sanglant" qui était pas une pièce, mais un spectacle, le fun. »[1] Et le "fun" dans ses pièces c'est beaucoup plus au niveau de la langue que les personnages utilisent, le joual qui devient comme un personnage qui amuse, qui informe et qui forme. Dans ce sens la figure la plus importante, aussi bien dans *Hosanna* que dans *Les Belles-sœurs* c'est le joual. Il parle le langage de la révolte et s'adresse à la grande majorité de la population québécoise, qu'une petite minorité méprisait. Par son choix, Tremblay montre de quel côté il se range :

> Un auteur, surtout de théâtre, est à l'écoute des autres. Le théâtre rend compte de la parole d'un segment de la population. Le langage est notre manière d'exister dans l'univers. Si le joual n'existait plus, personne n'écrirait comme ça. Mais pour revenir à 1973, je pense que cette polémique autour de la langue était un prétexte. En réalité, il s'agissait d'une guerre entre deux groupes : les défenseurs de la culture élitiste contre les partisans de la culture populaire.[2]

Le joual est la langue du prolétariat québécois que représentent les belles-sœurs et c'est aussi la langue de l'entre-deux entre l'anglais et le français comme on le voit avec Hosanna. En effet, ni homme ni femme, et peut-être ni Anglais ni Français, Hosanna est un personnage qui doute de son identité. Et tout le problème du Québec dans ces années 70, et peut-être encore aujourd'hui, reste entier avec la question du « qui suis-je ? » En fin de compte, le théâtre de Tremblay, contrairement à celui de Sony Labou Tansi, n'est pas vraiment un théâtre de l'opprimé, mais celui du déprimé : toutes les belles-sœurs, insatisfaites de leurs situations de femmes au foyer, de mères, de ferventes chrétiennes, de pauvres, de personnes déprimées qui deviennent à la fin accros aux jeux de bingo.

L'étude de ces deux auteurs, et de ces quatre œuvres, nous a permis de voir que le révolté et le rebelle ne renvoient pas au même signifié. D'un côté, on remarque celui que

---

[1] Cité par Martial Dassylva in « Michel Tremblay et sa nouvelle catante "cheap" », *La Presse*, 1er mai 1971, p. 3. [pp. 1-3]

[2] Michel Tremblay cité in Boulanger, *op. cit*., p. 19.

le système rejette, méprise, et qui est conscient de sa situation de marginalisé (les personnages de Tremblay), de l'autre, celui qui refuse le système, recherche sa liberté à travers des mouvements de confrontation (Mallot Bayenda contre Perono, la famille Libertashio contre la Capitale). De l'autre côté, le révolté devient un rebelle qui s'oppose sans peur, qui exprime directement son point de vue, ses propres normes. Cette dimension est beaucoup plus présente dans le théâtre de Sony Labou Tansi à cause peut-être des horreurs que vit le peuple, sous la dictature. *La Parenthèse de sang* et *Je soussigné cardiaque*, ainsi que les autres pièces de Sony Labou Tansi, font penser à un 'théâtre direct' qui cherche à toucher directement le public, qui s'identifie au rebelle. En fait, le rebelle venge la masse silencieuse.

Cependant, le théâtre de Tremblay, beaucoup plus implicite, est un 'théâtre indirect', qui nous fait voir l'intérieur des personnages, leur drame personnel. Aucun personnage ne parle au nom de tout le monde et le public ne peut s'identifier ni à Hosanna, ni à Germaine, ni à Lizette, parce que ni l'un ni l'autre n'incarne un combat collectif. Tremblay, par son écriture, veut rappeler le passé, témoigner d'un malaise social, qui ne demande pas une révolte, une confrontation directe.

Le théâtre reste chez les deux auteurs un divertissement et un discours. Premièrement, ils nous mettent dans un monde créé de toutes pièces où des personnages vivent des expériences humaines. Ce qui, dans le sens d'Aristote, répond aux besoins d'imitation de toute société.

Deuxièmement, on peut considérer toutes les pièces étudiées comme une parole sociale, politique, culturelle, idéologique, etc. Troisièmement, il s'agit chez les deux auteurs de deux formes de 'théâtre utile' qui montrent la réalité comme elle est ; on peut

rire ou pleurer, tout en restant conscient que ce n’est qu’un spectacle. Les deux dramaturges partent de leur société pour toucher toute l’humanité, car nous sommes tous et toutes les belles-sœurs, nous sommes Hosanna, nous sommes Mallot Bayenda, nous sommes Martial… en un mot les filles de Libertashio, c’est-à-dire, les enfants de la liberté.

Bibliographie

Corpus

Sony Labou Tansi, *La Parenthèse de sang* suivi de *Je soussigné cardiaque*, Paris, Hatier International, collection « Monde Noir », (1981) rééd. 2002.

Michel Tremblay, *Les Belles-sœurs*, Montréal, Leméac Éditeur / Actes Sud-Papiers, (1972) rééd. 2007.

Michel Tremblay, *Hosanna* suivi de *La Duchesse de Langeais*, Montréal, Leméac Éditeur, rééd. 1984.

Autres œuvres de Sony Labou Tansi

Romans

La Vie et demie, Le Seuil, 1979.
L'État honteux, Le Seuil, 1981.
L'Anté-peuple, Grand prix de l'Afrique Noire, Le Seuil, 1983 - réédition Point Seuil, 2010.
Les Sept solitudes de Lorsa Lopez, Le Seuil, 1985.
Les Yeux du volcan, Le Seuil, 1988.
Le Commencement des douleurs, Le Seuil, 1995.

Théâtre

Conscience de tracteur, NEA/CLE, 1979.
Cercueil de luxe, (1983) et *La Peau cassée* (Les Enfants du champignon) (1984), éditions Théâtrales, collection «Passages Francophones», 2006.
Antoine m'a vendu son destin, Revue Equateur, n°1, 1986.
Moi, veuve de l'empire, revue l'Avant Scène théâtre, 1987.
Le coup de vieux, coécrit avec Caya Makhélé, Présence Africaine, 1988.
Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?, Promotion Théâtre/Lansman, 1989, réédition en 1995, n° 127.
La Rue des Mouches, in éditions Théâtrales, collection «Passages Francophones», 2005.
La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette, revue Acteurs, 1990.
Une chouette petite vie bien osée, Lansman, n° 42, 1992, réédition n° 128, 1995.
Qu'ils le disent ...qu'elles le beuglent, Lansman, n° 127, 1995.
Une vie en arbre et chars... bonds, Lansman, n° 128, 1995.
Antoine m'a vendu son destin, Collection Scènes sur Scènes, Editions Acoria ,1997.
Sa majesté le ventre, in L'Autre Monde, écrits inédits, éd. Revue Noire, 1997.

Monologues d'or et noces d'argent pour douze personnages et *Le Trou*, Lansman, n° 237, collection Beaumarchais, 1998.

Autres œuvres de Michel Tremblay

Romans

Contes pour buveurs attardés, Montréal, Éditions du jour, 1966.
La Cité dans l'œuf, Montréal, Éditions du jour, 1969.
C't'à ton tour, Laura Cadieux, Montréal, Éditions du jour, 1973.
Chroniques du Plateau Mont-Royal, série de six romans :
La Grosse Femme d'à côté est enceinte, Montréal, Leméac, « Roman québécois », 1978.
Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges, Montréal, Leméac, « Roman québécois », 1980.
La Duchesse et le roturier, Montréal, Leméac, « Roman québécois », 1982.
Des nouvelles d'Édouard, Montréal, Leméac, « Roman québécois », 1984.
Le Premier Quartier de la lune, Montréal, Leméac, « Roman québécois », 1989.
Un objet de beauté, Leméac / Actes Sud, 1997.
Le gay Savoir, Montréal, Leméac / Actes Sud, coll. « Thesaurus », 2005.
La nuit des princes charmants, Montréal, Leméac / Actes Sud, 1995.
Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes, Montréal, Leméac / Actes Sud, 1997.
Le Cœur découvert, Montréal, Leméac, 1986.
Le Cœur éclaté, Leméac, « Roman », 1993.
Hotel Bristol, New York, N.Y., Montréal, Leméac / Actes Sud, 1999.
Les Vues animées, Montréal, Leméac, 1990.
Douze coups de théâtre: récits, Montréal, Leméac, 1992.
Un ange cornu avec des ailes de tôle, Montréal, Leméac / Actes Sud, 1994.
L'homme qui entendait siffler une bouilloire, Montréal, Leméac / Actes Sud, 2001.
Bonbons assortis, Montréal, Leméac / Actes Sud, 2002.
Les Cahiers de Céline, série de trois romans :
Le Cahier noir, Montréal, Leméac / Actes Sud, 2003.
Le Cahier rouge, Montréal, Leméac / Actes Sud, 2004.
Le Cahier bleu, Montréal, Leméac / Actes Sud, 2005.
Le Trou dans le mur, Montréal, Leméac / Actes Sud, 2006.
La Diaspora des Desrosiers, série de neuf romans :
La Traversée du continent, Montréal, Leméac / Actes Sud, 2007.
La Traversée de la ville, Montréal, Leméac / Actes Sud, 2008.
La Traversée des sentiments, Montréal, Leméac / Actes Sud, 2009.
Le Passage obligé, Montréal, Leméac / Actes Sud, 2010.
La Grande mêlée, Montréal, Leméac / Actes Sud, 2011.
Au hasard la chance, Montréal, Leméac / Actes Sud, 2012.
Les clefs du Paradis, Montréal, Leméac / Actes Sud, 2013.
Une éclaircie, une éclaircie ?, Montréal, Leméac / Actes Sud, 2014.
La Traversée du malheur, Montréal, Leméac / Actes Sud, 2015. (à paraître)

Théâtre

Le Train, Montréal, Leméac « Théâtre », (1964), 1990.
Les Belles-sœurs, Montréal, Holt, Rinehart et Winston, « Théâtre vivant », 1968.
En pièces détachées, Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », 1970.
La Duchesse de Langeais, Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », 1970.
À toi, pour toujours, ta Marie-Lou, Montréal, Leméac, « Théâtre canadien », 1971.
Trois Petits Tours, Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », 1971.
Demain matin, Montréal m'attend, Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », 1972.
Hosanna, Montréal, Leméac, « Répertoire québécois », 1973.
Bonjour, là, bonjour, Montréal, Leméac, « Théâtre canadien », 1974.
Sainte Carmen de la Main, Montréal, Leméac, « Théâtre », 1976.
Surprise ! Surprise !, Montréal, Leméac, « Théâtre », 1977.
Damnée Manon, sacrée Sandra, Montréal, Leméac, « Théâtre », 1977.
L'Impromptu d'Outremont, Montréal, Leméac, « Théâtre », 1980.
Les Anciennes Odeurs, Montréal, Leméac, « Théâtre », 1981.
Albertine en cinq temps, Montréal, Leméac, « Théâtre », 1984.
Le Vrai Monde ?, Montréal, Leméac, « Théâtre », 1987.
La Maison suspendue, Montréal, Leméac, « Théâtre », 1990.
Marcel poursuivi par les chiens, Montréal, Leméac, « Théâtre », 1992.
En circuit fermé, Montréal, Leméac, « Théâtre », 1994.
Messe solennelle pour une pleine lune d'été, Montréal, Leméac, « Théâtre », 1996.
Encore une fois, si vous permettez, Montréal, Leméac, « Théâtre », 1998.
L'État des lieux, Montréal, Leméac, « Théâtre », 2002.
Le Passé antérieur, Montréal, Leméac, « Théâtre », 2003.
Impératif présent, Montréal, Leméac, « Théâtre », 2003.
Bonbons assortis, Montréal, Leméac, « Théâtre », 2006.
Le Paradis à la fin de vos jours, Montréal, Leméac, « Théâtre », 2008.
Fragments de mensonges inutiles, Montréal, Leméac, « Théâtre », 2009.
L'Oratorio de Noël, Montréal, Leméac, « Théâtre », 2012.

Œuvres de fiction citées

Césaire, Aimé, *Et les chiens se taisaient*, Paris, Présence Africaine, 1956.

Efoui, Kossi, *CarreFour*, in Théâtre Sud n°2, 1989.

Monénembo, Tierno, *La tribu des Gonzesses*, Paris, Cauris Éditions, 2006.

Ouologuem, Yambo, *Le Devoir de violence*, Paris, Éditions du Rocher (Éditions du Seuil, 1968), 2003.

Tchicaya U Tam'si, *Le Destin glorieux du maréchal Nnikon Nniku Prince qu'on sort*, Paris, Présence africaine, 1979.

Ouvrages théoriques

Abirached, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.

Barthes, Roland, *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points Essais », 1978.

Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte,* Paris, Seuil, 1973.

Batteux, Charles, *Poétique d'Aristote – Traduction Française*, Paris, Imprimerie et Librairie Classiques, rééd.1874.

Bélair, Michel, *Michel Tremblay*, Québec, Les presses de l'université de Québec, « Collection Studio », 1972.

Bélanger, Mario, *Petit guide du parler québécois 2ième édition*, Québec, Stanké, 2004.

Bhabha, Homi, *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007. (Titre original : The Location of Culture, 1994.)

Boal, Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Paris, Éditions La Découverte, 2004.

Boal, Augusto, *Le théâtre de l'opprimé* (1977), traduction française, Paris, La Découverte/Poche, 1996.

Boulanger, Luc, *Pièces à conviction : Entretiens avec Michel Tremblay*, Montréal, Leméac Éditeur, 2001.

Camus, Albert, *L'homme révolté*, Paris, Éditions Gallimard, collection « folio essais », (1951), 2013.

Carrière, Louise, *Michel Tremblay, du cinéphile au scénariste*, Montréal, Les 400 coups, collection « Cinéma », 2003.

Cotnam, Jacques, *Le théâtre québécois : instrument de contestation sociale et politique*, Montréal, Fides, 1976.

Dargnat, Mathilde, *Michel Tremblay : Le « joual » dans les Belles-Sœurs*, Paris, L'Harmattan, 2002.

David, Gilbert, *Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, 1930-1990,* Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 1995.

David, Gilbert et Pierre Lavoie, *Le monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu/Éditions Lansman, 1993.

Détrez, Christine, *La construction sociale du corps*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points Essais », 2002.

Devésa, Jean-Michel, *Sony Labou Tansi: Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Dromgoole, Nicholas, *The Playwright as Rebel: Essays in Theatre History*, London, Oberon Books, 2001.

Dubois, Jacques, *Les romanciers du réel*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points Essais », 2000.

Durand, Marc, *Histoire du Québec*, Paris, Imago, 1999.

Duvignaud, Jean, *Sociologie du théâtre, Essai sur les ombres collectives*, Paris, P.U.F., 1965.

Gbanou, Sélom, *Un théâtre au confluent des genres*, Frankfurt, IKO-Verlag, 2002.

Godin, Jean-Cléo et Laurent Mailhot, *Le théâtre québécois*, Montréal, Éditions HMH, 1970.

Jubinville, Yves, *Une étude de : Les Belles-Sœurs*, Montréal, Boréal, 1998.

Lévesque, Robert, in « La première des Belles-sœurs », collection « Les 30 journées qui ont fait le Québec », Dir. Jean Roy, Eurêka Productions, 2000, DVD.

Lioure, Michel, *Lire le Théâtre moderne de Claudel à Ionesco*, Paris, Dunod, 1998.

Lukàcs, Georg, *Le Roman historique*, (1956) traduction française Paris, Payot, 1965.

Magnier, Bernard (éd.), *Sony Labou Tansi*, *Paroles inédites*, Paris, Éditions Théâtrales, collection « Passages Francophones », 2005.

Maingueneau, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

Martelli, George, *Leopold to Lumumba: a history of the Belgian Congo, 1877-1960*, London, Chapman & Hall, 1962.

Memmi, Albert, *Portrait du colonisé précédé du Portrait du colonisateur et d'une préface de Jean Paul Sartre* suivi de *Les Canadiens français sont-ils des colonisés ?*, Montréal, Les Éditions l'Étincelle, (1966) 1972.

Monière, Denis, *Le développement des idéologies au Québec : des origines à nos jours*, Montréal, Éditions Québec-Amérique, collection « Les classiques des sciences sociales », 1977.

Naugrette, Florence, *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny Cedex, Éditions Bréal, 2002.

Piccione, Marie-Lyne, *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999.

Plourde, Michel, *Le français au Québec: 400 ans d'histoire et de vie*, Québec, Fides, 2000.

Provencher, Jean, in « Le 25 août 1968 : la première des Belles-sœurs », collection « Les 30 journées qui ont fait le Québec », Québec, la compagnie de production *Eurêka !*, 2000, DVD.

Robert, Paul, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Nouveau Petit Robert de la Langue française,* Paris, SNL Le Robert, 2010.

Simon, Sherry, *Le Trafic des langues*, Québec, Éditions du Boréal, 1994.

Sony Labou Tansi, « À Lomé en 1988 », *Travaux et Documents*, Bordeaux, C.E.A.N. 2000.

Traoré, Bakary, *Le Théâtre Négro-Africain et ses fonctions sociales*, Paris, Éditions Présence Africaine, collection « enquêtes et études », 1958.

Usmiani, Renate, *Michel Tremblay*, Vancouver, Douglas & McIntyre, 1982.

Vallières, Pierre, *Nègres blancs d'Amérique*, Montréal, Typo, (1968) 1994.

Wellek, René et Warren, Austin, *La théorie littéraire*, Paris, Éditions Seuil, collection « Poétique », 1971.

Articles de revues et de presse

Arteaga, Alfred, "An Other Tongue" in Alfred Arteaga (ed.), *An Other Tongue: Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderlands*, Durham, Duke University Press, 1994, pp. 9-34.

Basile, Jean, « *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay au Stella : Une entreprise familiale de démolition », *Le Devoir*, 30 août 1968, p. 8.

Dassylva, Martial in « Michel Tremblay et sa nouvelle catante "cheap" », Montréal, *La Presse*, 1er mai 1971, pp. 1-3.

Dassylva, Martial, « Par-delà l'anecdote dans *Les Belles-sœurs* », Montréal, *La Presse*, 25 mai 1971, p. 10.

Filiatrault, Jean, « Quelques manifestations de la révolte dans notre littérature romanesque récente », *Recherches sociographiques*, Québec, vol. 5, no 1-2, janvier-août 1964, pp. 177-190.

Gambou, Richard-Gérard, « L'idée de liberté et de décomcratie chez Sony Labou Tansi » in Kadima-Nzvji, Mukala, Kouvouama, Abel et Kibangou, Paul, *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 351-362.

Garon, Jean, « Brassard-Tremblay, depuis *Les Belles-sœurs* », Montréal, *Le Soleil*, 15 mai 1971, p. 68.

Garon, Jean, « *Les Belles-sœurs* se détachent de l'histoire », Montréal, *Le Soleil*, 19 juin 1971, p. 45.

Gbanou, Sélom, « Marges et marginalisation : écrivains et littératures de seconde zone », *Palabres XI*, numéro 1, 2009, pp. 163-188.

Gbanou, Sélom, « Poésie et écarts chez V.Y. Mudimbe », *Entre inscriptions et prescriptions : V.Y. Mudimbe et l'engendrement de la parole*, Paris, Honoré Champion, 2013, pp. 56-77.

Gbanou, Sélom « Théâtre du roman: les scènes de l'écriture francophone », *Présence Francophone*, n°73, *Écritures dramatiques*, 2009, pp. 11-22.

Guay, Hervé, « Le miroir vole en éclats : une décennie de théâtre québécois », in *Franchir le mur des langues*, Montréal, Éditions du Canal, 2005, pp. 147-155.

Hamon, Philippe, « Un discours contraint », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (éd.) *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points Essais », 1982, pp. 119-181.

Jubinville, Yves, « Claude inc. : Essai socio-économique sur le travestissement » in Gilbert David et Pierre Lavoie, *Le monde de Michel Tremblay*, Montréal, Cahiers de théâtre Jeu/Éditions Lansman, 1993, pp. 109-123.

Kapica, Jack, "Michel Tremblay: He brought theatre to the people", Montréal, *The Montreal Gazette*, 4 novembre 1972, p. 43.

Kouvouama, Abel, « Sony Labou Tansi ou L'utopie pratiquée » in Kadima-Nzuji, Mukala, Kouvouama, Abel et Kibangou, Paul, *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 95-106.

Legault, Marie-Claude, "From the 'Great Darkness' to the 'Quiet Revolution': Michel Tremblay's Reinterpretation of the Frontier between the Francophone East and the Anglophone West of Montreal in *Some Night My Prince Will Come",* texte ronéoté, 9 pages. (cicac.tru.ca/media/legault_2007.pdf)

Magnier, Bernard, « Sony Labou Tansi : un "chouette petit théâtre bien osé" », *Afrique noire : écritures contemporaines*, numéro 158, Paris, Théâtre/Public, 2001, pp. 20-24.

Major, André, « Tremblay », Montréal, *Le Devoir*, 14 novembre 1969, p. 6.

Makward, Idris, « Sony Labou Tansi et le "français" du Congo » in Lezou et N'Da (dirs) *Sony Labou Tansi : Témoin de son temps*, Limoges Cedex, Presses Universitaires de Limoges, 2003, pp. 29-38.

Marlin, Randal, note de l'éditeur in Gaëtan Fleuriau-Chateau, « *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay », Ottawa, *The Ottawa Newspaper Review*, 17 juillet 1971, p. 4.

Niossobantou, Dominique, « Sony le rebelle » in Kadima-Nzvji, Mukala, Kouvouama, Abel et Kibangou, Paul, *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997, pp. 431-436.

Prendergast, Monica and Juliana Saxton "Chapter One: Theories and History of Applied Theatre" in Predergast, Monica (ed.) *Applied Theatre: International Case Studies & Challenges for Practice*, Bristol, Intellect, 2009, pp. 1-15.

Quig, James, "The Joual Revolution", Montréal, *The Montreal Gazette*, 14 mai 1977, pp. 16-19.

Riffaterre, Michael, « L'illusion référentielle », in Gérard Genette et Tzvetan Todorov (éd.) *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, collection « Points Essais », 1982, pp. 91-118.

Rocheleau, Alain-Michel, « Visages montréalais de la marginalité québécoise dans l'œuvre de Michel Tremblay », *Tangence*, numéro 48, 1995, pp. 43-55

Smith, Donald, « Michel Tremblay et la mémoire collective », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, numéro 23, 1981, pp. 48-56.

Valy, Sidibé, « La dramaturgie de Sony Labou Tansi » in Lezou et N'Da (dirs) *Sony Labou Tansi : Témoin de son temps*, Limoges Cedex, Presses Universitaires de Limoges, 2003.

Varnasse, André, « Michel Tremblay … Les bibittes des autres », *Le Magasine Maclean*, septembre 1972, pp. 20-22 et 39.

Vignondé, Jean-Norbert, « Le théâtre en Afrique noire », in *Palabres* Vol. II, n° 1&2, juin 1998, pp. 7-13.

Wallace, Robert, "Staging a Nation: Evolutions in Contemporary Canadian Theatre", *Canada House Lecture Series 69*, Leeds, University of Leeds Press, 2002, pp. 1-27.

Sites-web consultés :

http://news.nationalpost.com/2013/05/29/canadian-pro-abortion-crusader-henry-morgentaler-dead-at-90, consulté le 29 mai 2013.

http://www.congo-site.com/L-Histoire-du-CONGO-en-bref_a14.html, consulté le 10 juillet 2014.

http://www.france24.com/fr/20080426-1968-le-monde-/, consulté le 29 juillet 2014.

Index des noms